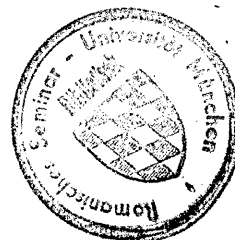
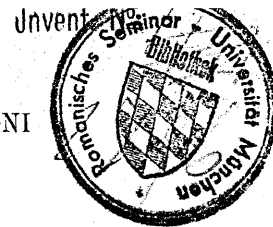


XII  
146



ALBERTO LISONI



XII  
146

# LA DRAMMATICA ITALIANA

NEL SECOLO XVII

La  
1585



Invent. Nr. 2796

PARMA

TIP. R. PELLEGRINI

1898.



# Introduzione

---

I. — Dopo esser stata, per tanto volger di tempo, campo alle lotte delle grandi nazioni combattenti per contendersene il possesso — col trattato di Castel Cambrésis <sup>1</sup> l'Italia veniva a cadere, in massima parte, sotto la potestà spagnolesca, vegliante sull'acquisto da Milano a Sicilia, da Napoli a Sardegna. Per circa un secolo e mezzo un'ignobile pace gravò sulla patria nostra: pace di servilismo politico, di abiezione morale, di decadimento letterario. Non è vera grandezza in nazione alcuna, se al soffio della libertà non si svolgono le attitudini, gl'ingegni, i sentimenti: non vera grandezza quindi neppure nell'arte. Avremo l'*artifizio*, non la esplicazione geniale e profonda dello spirito e della coscienza. Ignobile fu quella pace: ignobile per le idee, per la miseria, per la tirannia. Nelle leggi confusione, incertezza, ingiustizia; gravezze e tributi sempre crescenti; interrotti i commerci; annichilite le industrie; aumentato il contrabbando; l'agricoltura derelitta; la popolazione spaventosamente decrescente. I nobili, adottato il lusso e il fasto spagnolesco, sdegnavano i traffici e le occupazioni: tutto dovevasi alle apparenze, al fumo delle vanità: cacce dispendiose, cavalli, cocchi, servi a schiere,

<sup>1</sup> 25 aprile 1550.

ville fastose: tiranni in famiglia, simulavano tra le orgie e i baccanali e i douchischiotteschi duelli la viltà intima che li corrodeva. I malfattori scorrazzavano impunemente, talvolta a nome, più spesso per comando dei signorotti feudali tipo Innominato. La tortura applicavasi per cause futili o ingiuste, e in pubblica piazza: si giungeva alla più cruda raffinatezza della pena e del martirio: solo effetto, l'inferocimento da una parte, dall'altra l'avvilimento degli animi. Nei popoli si spengeva ogni idealità, ogni aspirazione al meglio: essi erano o prostrati o ribelli: ma prostrati per volontario servilismo, ribelli per gl'interessi del ventre<sup>1</sup>. Nel vasto ospedale della patria nessuno veramente grandissimo, e tale da imporsi ai secoli e agli eventi, sorse a bollarne le infamie e le miserie, a registrarne i dolori e le viltà: il genio non poteva mandare bagliori in quell'aria mefitica: potevano solo elevarsi a fama i mezzi ingegni, le mezze figure, i mezzi caratteri.

Ombre sinistre di tiranni si succedevano sul trono di Spagna. A Filippo II, il Tiberio della monarchia spagnola, come lo chiama il Balbo, susseguivano Filippo III e Filippo IV, che ne furono poco più che i Claudii e i Vitelli.<sup>2</sup> A loro era suddita grandissima parte d'Italia: su quasi tutto il resto estendevasi la loro influenza. A Spagna, benchè a malincuore, dovettero obbedire Ferdinando I e Cosimo II, suo figlio, morto nel 1621, granduchi di Toscana, e il nipote Ferdinando II, principe d'alti sentimenti e amante delle arti e delle scienze.<sup>3</sup> Precipitosa decadenza iniziò il granducato di Cosimo III, misto di bacchettone e di tiranno.<sup>4</sup> I Gonzaga, i Farnesi, gli Estensi e i papi<sup>5</sup> empivano le corti di corruzione e di scandali, credendosi forti per la protezione spagnolesca. Sole vantavano indipendenza Venezia e Savoia. Gloria e potenza davano alla

<sup>1</sup> V. CANTÙ, *Storia degli italiani*. Torino. — *passim*.

<sup>2</sup> BALBO, *Sommario ecc.* Torino, 1835. — pag. 284.

<sup>3</sup> (1621-1670).

<sup>4</sup> V. RIGUCCIO GALLUZZI, *Storia del granducato di Toscana sotto il governo di Casa Medici*. Capolago, Cantone Ticino, 1841.

RUCCELLAI, *Orazione funebre di Ferdinando II*.

<sup>5</sup> Per la corte dei papi nel secolo XVII. vedi:

A. D'ASCONA, *Varietà storiche e letterarie*. Serie I. — *La corte di Roma nel sec. XVII, secondo le relazioni degli ambasciatori veneti*. — Milano, 1883 — Da pag. 109 a pag. 145.

futura dinastia italiana Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I e Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II: brillava ancora nei principi di Piemonte la lealtà e la cavalleria e l'audacia dei conti di Meriana. Sprazzi luminosi mandò, in questo tramonto italico, la città delle lagune; ma sprazzi intermittenti, brevi e incerti. Essa tenevasi neutrale nelle cose d'Italia, e in questo barcamenarsi doveva trovare la sua morte. Grande nella vittoria di Lepanto, grande nella sconfitta di Cipro, grande soprattutto nella lotta contro Paolo V, essa, ciò non ostante, era internamente marcia e decrepita. Una aristocrazia evirata e barbogia ne reggeva, a sua somiglianza, le sorti: invano su Venezia aleggiava la gloria de' secoli passati, la canzone memore de' gondolieri, la maestà solenne de' palagi: l'anima della repubblica oramai agonizzava: medico inutile la vegliava il genio di fra Paolo Sarpi. Nell'ombra di quella notte solo distinguevasi, fosco e cupo, il Consiglio dei dieci, segnante la sentenza di morte a sè stesso.

II. — Una letteratura boriosa, vacua, tutta fronzoli e lammicature, frasi e sonorità, doveva riuscire accetta a que' tempi e a quegli uomini: tolta la libertà agli ingegni, questi dovevano rinchiudersi in sè stessi e volgere, negli agoni inerte e innocenti della letteratura infrollita, l'esuberanza del sentimento e la versatilità dello spirito. Con la morte del Tasso, vengono pure a mancare gli elementi che avevano dato gloria, forza ed efficacia a tutta la letteratura precedente: l'elemento religioso, il cavalleresco, il nazionale. Un tanfo di sacristia e di confessionale si sprigiona dai templi severi, eretti da popoli liberi e credenti: la vera fede è spenta. Le smargiassate, le sfide, le provocazioni, il fasto tengono luogo dello spirito cavalleresco dei secoli antecedenti; e il sentimento nazionale, nello smembrarsi della patria, dileguasi fra le tirannie degli oppressori e la viltà degli oppressi. Si continuano ad imitare i classici, nel seicento, ma si imitano in ciò che hanno di più strano e contorto: di ciò si fanno anzi canone, per sbrigliare la propria fantasia a seconda dei gusti corrotti dell'epoca corrotta.

Antitesi stravaganti, immagini pretenziose, stile gonfio e ampolloso dovevano trovare plauso e incoraggiamento presso quelle corti e que' signori, simulanti la servitù sotto lo sfarzo delle case sfolgoranti: al pari di questi, sotto il lenocinio della forma, nascondevano la mancanza del pensiero e della materia: « i magnati dello stile e della metafora, al pari di quelli che andavano pel mondo, ostentavano oro sull' abito, e non avevano camicia. »<sup>1</sup> Da ciò si spiegano i trionfi del Marini, del Preti, dell' Achillini; da ciò gli applausi che salutarono il teatro spagnuolo, il quale portava sulle scene italiane tutta l'enfasi del *gongorismo*. Nessuna terra, dice bene il Morsolin, poteva adattarsi quanto l'Italia, al fare del Gongora, al quale consuevano d'altra parte il lusso, i costumi, il gusto e la vita intera delle corti, già fatte spagnole. Quell'arte lussureggiante alla foggia degli arabi, quelle metafore strane, quelle affettazioni, quelle mollezze non potevano cadere più opportune a una turba di ingegni cui bruciava la febbre del nuovo.<sup>2</sup> Le frasi più contorte e lambiccate, i paragoni più strambi e più audaci, le figure più strampalate e stravaganti erano il fondamento di tutta quella letteratura, parodia della grandezza italiana dei secoli precedenti, scherno delle miserie e della servitù dell'epoca propria. *Con la provvisione di due animati zaffiri e di due liquefatti diamanti subito s'imbarcano alla via di Pindo*: così umoristicamente dice Cesare Caporali nelle *Rivolte di Parnaso*,<sup>3</sup> commedia di Scipione Errico. Eppure « questa chiamarono

<sup>1</sup> CANTÙ. — *Storia della letteratura italiana*. Firenze, 1865. — pag. 341.

<sup>2</sup> B. MORSOLIN, *Il seicento*. Milano, Vallardi, 1880. — pag. 5.

Quello che noi diciamo *secentismo* o *marinismo* ebbe nome di *gongorismo* in Spagna dal poeta Gongora (1561-1627), di *preziosismo* in Francia, di *eufuismo* in Inghilterra dall' *Euphuus*, romanzo di John Lyly (1554-1606). Un periodo consimile ebbe pure la Germania: esemplare massimo l' *Arminio* e *Thusnelda*.

<sup>3</sup> Atto I, scena III. — Val la pena di riportare dalla stessa opera il brano seguente, che dimostra la servilità di molti letterati d'allora... e d'adesso. « L'Università degli uomini dotti di questo secolo si duole molto dei Principi, ed altri uomini potenti e ricchi del mondo: perchè dedicando essi tutto il giorno varie opere a loro, e lodandoli forse tal'ora indebitamente, et illustrando, et immortalando il lor nome per mezzo delle stampe, essi all'incontro si mostrano così poco amanti delle virtù, che non solo non danno alcuna remunerazione a quelli, che si travagliano per honorarli, e spendono quel che non hanno per presentar legato in oro il libro, che essi lor dedicano; ma ancora alle volte si burlano delli virtuosi e tal'ora si sentono trafleggere il cuore, quando lor viene trattato, che alcuno intendente vuol mandare in luce alcun' opera, e dedicarla a loro. » Atto II, scena unica. — Roma, 1865.

arte peregrina di scrivere, che riputavasi meravigliosa quando il mettere in subbuglio l'ordine delle idee, o di struggere la naturale connessione tra il concetto e il vocabolo, veniva espresso con un'enfasi, con una pompa inverconda di linguaggio da fare inarcare le ciglia. Quasi pittori che, senza guardare la natura, come se disegnassero rammentandosi i mostri di qualche strano sognaccio, intingono il pennello e coloriscono alla cieca; ovvero simili a quegli sciagurati, ai quali la crapula abbia viziati gli organi del gusto, divorando le più crude vivande, non sentono se non le scottature del palato; così gli scrittori avevano istupidito il senso retto dell'arte, e rimanevano impassibili alle delicate bellezze che scuotono dolcemente le fibre de' cuori non ancora corrotti. »<sup>1</sup> Nel seicento la letteratura diventa pura forma, suono, parola: solletica cioè soltanto l'orecchio: del bello non mostra che la parte sensuale: quindi il trionfo del melodramma. La parola, dice il De Sanctis,<sup>2</sup> non essendo altro più che musica, aveva perduta la sua ragione d'essere, e cesse il campo alla musica ed al canto.

Eppure questi letterati si credono grandi e forti e celebri per tutti i secoli, e si stringono in riunioni, e si collegano in accademie: accademie dai nomi più ridicoli.<sup>3</sup> Unico scopo era ivi la ricerca dell'applauso; unico argomento tuttociò che vi poteva essere di più futile e di più strambo. E, pur troppo, questa tendenza del seicento non è scomparsa: essa si perpetua, sotto il titolo di *conferenza*, anche ne' nostri circoli, nelle nostre società, ne' nostri ritrovi, meno pomposa d'allora, ma non meno d'allora vana... e noiosa.

III. — Se però la vita italiana stendevasi nel sonno della servilità, e una letteratura tanto tronfia e impettita,

<sup>1</sup> EMILIANI-GIUDICI, *Storia della letteratura italiana*, Vol. II, lezione 16, pag. 221.

<sup>2</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1870, 3. ed. — Vol. II, pag. 231.

<sup>3</sup> Eccone alcuni: Umoristi, Lincei, Ordinati, Partenii, Malinconici, Intricati, Uniformi, Delfici, Fantastici, Negletti, Assetati, Arcadi, Ardenti, Indomiti, Intrepidi, Risoluti, Argonauti, Animosi, Ingegnerosi, Solleciti, Unanimi, Dissoluti, Balordi, Incogniti, Oziosi, Inabili, Affidati, Feticosi, Gelati, Disuniti, Infecundi, Smarriti, Insipidi, Ottusi, Storditi, Galeotti. Come si vede, molte di queste accademie si battezzavano gusto giusto!...

quanto vuota e leggiera, ne seguiva i gusti e ne accettava gli applausi — non ogni pagina di scrittore rivela la vanità o l'abiezione, le ampollosità o il servilismo. Bisogna distinguere tra scrittori alla moda e scrittori ancora seguenti le gloriose tradizioni delle patrie lettere: e, non confondendo, come a' lor tempi solevano i francesi Rapin, Fontenelle, Boileau, Saint-Èvremond, tutti questi nostri letterati in un mazzo<sup>1</sup>, dobbiamo ricordare che ancora vivono nelle pagine della nostra storia poetica i nomi di Chiabrera, Redi, Menzini, Marchetti, Tassoni, Forteguerri, Boccacini, Gigli, Porta, Martelli, Filicaja, Guidi, Testi. La prosa, pur senza gli splendori del secolo precedente, acquistava maggiore spigliatezza, nervo e materia: esempio immortale ne dava Galileo Galilei, e, dietro lui, il Magalotti, il Redi, il Torricelli. Meno belle qualità trovi in alcuni storici: barbara la lingua di Caterino Davila, gonfio e manierato Guido Bentivoglio, ma splendido per stile e immagini Daniello Bartoli; superiore a' tutti per il concepimento, lo spirito, l'elevatezza fra Paolo Sarpi.

E molti di questi gloriosi, oltre che illustri letterati, sono soprattutto illustri scienziati, matematici e filosofi: nuovi orizzonti essi indicano alle menti: qualche velo è strappato all'antica menzogna: le pastoje delle vecchie dottrine si spezzano: cadono i vecchi pregiudizi, e un nuovo sole di civiltà comincia a diffondersi sul mondo, raggiando dai gabinetti di questi solitari. « Io credo — scrive giustamente il Tiraboschi — che questo secolo stesso che tra noi si dice il secolo della decadenza e della barbaria, e che in riguardo all'amena letteratura può in qualche modo meritare questo nome, ne' fasti delle altre nazioni potrebbe rimirarsi come un de' più fortunati, poichè anche fra l'universale contagio che infettò di questi tempi l'Italia, essa produsse storici, oratori e poeti che basterebbero a render immortale il paese in cui nacquero e fiorirono; e quando pure non gli avesse ella avuti, i filosofi, i matematici, i medici che da essa uscirono, potrebbero compensare la lor mancanza. »<sup>2</sup>

E non solo questi: ma raggi di splendore divino mandarono sulla patria artisti come Guido Reni e i Caracci e il Domenichino e il Guercino e il Lanfranco e Salvator Rosa; mentre muoveva verso una gloria infinita e intramontabile il dramma musicale. L'agonia d'Italia non poteva essere più fortunata: anche quando i suoi figli se ne mostrarono indegni, il nume dell'arte non li abbandonò. Presso di loro esso vegliava, arcangelo unico e grande, in attesa della nuova pasqua italiana.

<sup>1</sup> V. GIUSEPPE MAFFEI, *Storia della letteratura italiana*. Firenze, 1853, 3. ediz.

<sup>2</sup> TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*. Tomo VIII, parte 1, prefazione.

## PARTE PRIMA

---

1. « Chi si faccia a studiare la storia della nostra letteratura drammatica, vedrà che tre sono le fonti, da cui sono derivate tutte le diverse produzioni, che in tale genere di componimenti sono sorte in Italia: la *popolare profana*, la *popolare religiosa*, e la *letteraria o classica*. — Formano queste come tre fiumi diversi, ognuno dei quali scorre per la sua via senza mai confondersi, e solo qualche volta mescolano insieme le loro acque, ma non riescono mai a fondersi in un tutto omogeneo, e a dare così origine a una forma drammatica unica. » Con queste giustissime parole Vincenzo De Amicis dà principio al suo pregevole lavoro: *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*.<sup>1</sup> È così infatti che dalla fonte popolare religiosa, per lunghi secoli, si svolsero e moltiplicarono i drammi di soggetto sacro, i così detti Misteri; è dalla fonte popolare profana che, come vedremo, le reliquie de' mimi antichi vennero, rinnovellandosi e trasformandosi, ad elevarsi a dignità di teatro; è dalla fonte classica che trae sviluppo e forza la maggior parte della produzione degli eruditi. Strana sorte toccò all'Italia, che pur in tutti e tre i campi tanto si segnalò e potè eccellere, di non trovare il genio che delle diverse forme una sola forma facesse, delle tre sorgenti un' unica sorgente, e le concedesse il vanto di un teatro

<sup>1</sup> Napoli, 1882 — pag. 3-4.



nazionale solido e resistente, come il teatro di Lope, di Calderon, di Shakespeare.

Al secolo VIII i dotti fanno risalire l'origine del dramma sacro<sup>1</sup>, a cui fornirono argomenti i fatti dei due testamenti o pie e religiose leggende. Vanno queste produzioni sotto il nome generico di *misteri*. In Italia il dramma sacro nasce, sotto il nome e in qualità di *dramma liturgico* tra le mura del tempio, diversivo tentato dalla chiesa per allontanare il popolo dai feroci spettacoli del circo; di là esce, limitandosi a' sagrati, e, conservando sempre un profondo sentimento religioso, si chiama *lauda drammatica* e *devozione*; e tocca la sua ultima perfezione come opera d'arte, trasformandosi in un vero spettacolo pubblico, nelle *sacre rappresentazioni*, che si scrissero fino al secolo decimosesto.<sup>2</sup>

Firenze principalmente diede incremento, sviluppo e applauso a questo genere di spettacoli: ne scrivevano Feo Belcari, Bernardo Pulci, Antonia, nata Tanini, sua moglie, Lorenzo il Magnifico, Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, Pierozzo Castellani, Giuliano Dati: per esse disegnarono e architettarono il Ghiberti, il Brunelleschi, il Cecca, il Vinci.<sup>3</sup> Scritte dapprima in latino, poi in un misto di latino e volgare (*dramma farsito*), dalla seconda metà del secolo XIII le rappresentazioni fecero prevalere la lingua italiana. Precedute da un prologo, o *Annunziiazione*, finivano con una *Licenza*: dette ambedue da un angelo. Metro fondamentale l'ottava.

Si vennero così man mano svolgendo in Italia tutte quelle forme esteriori, che poi servirono al dramma profano: — le esteriori solo, presso di noi; non le interiori, come in Ispagna e in Inghilterra, dove dettero origine, disegno, sostanza al vero teatro nazionale.

Le cause della decadenza della sacra rappresentazione

<sup>1</sup> V. A. D'ANCONA. *Origini del teatro italiano*. Torino, 1891, 2. ed.

<sup>2</sup> Tutto questo è detto in generale; perchè da' contemporanei netta distinzione fra i diversi nomi non si faceva. Infatti in un cod. orvietano si trovano più di quindici composizioni drammatiche intitolate ora *laude*, ora *devozione*, ora *rappresentazione*. Si recitavano nel 1378 in Orvieto.

<sup>3</sup> Dapprima il luogo per le rappresentazioni fu in qualche sala dell'antico palazzo dei Priori o Palazzo Vecchio, o presso qualche gran signore, o nelle residenze delle Accademie favorite dal principe; poi, nell'85, fu edificato nella fabbrica degli Uffizi il nuovo Teatro su disegni del Buontalenti. V. sempre D'ANCONA ecc.

sono: letterarie, politiche e religiose.<sup>1</sup> Il prevalere del fine gusto classico segnò il termine di questi, non sempre rozzi e non sempre triviali, spettacoli: la levigata corruzione pagana aveva man mano invaso le menti e gli animi dei dotti e delle classi elevate: sembrava perciò troppo plebea quella forma di rappresentazione, troppo arida e monotona quella continua insistenza sulle cose di pio argomento, troppo noiosa quella moralità predicata dal teatro, troppo infine contrario al vivo sentimento della reale natura quel continuo succedersi di santi, di angeli, di monaci. Invece di perfezionare e trasportare le forme de' sacri drammi a un nuovo indirizzo, a nuova materia, a nuovi ideali, si preferì mettersi pedantesco sulle vie già calcate inimitabilmente dagli antichi: abortì in tal modo l'una forma e l'altra: immeritata sorte per la patria letteratura, tanto onorata allora da ingegni forti e potenti.

Altre ragioni, e queste di indole politica, si aggiunsero alle letterarie, per accelerare e spiegare la decadenza e morte delle sacre rappresentazioni. Mentre Lorenzo il vecchio s'era tenuto amico del popolo, i successori, da Piero in poi, si appoggiarono agli ottimati: quindi mutan faccia gli spassi pubblici e le feste fatte dalla gioventù delle famiglie privilegiate. Ufficio e fine di queste brigate era di distrarre gli animi con la novità e solennità delle pompe, che non più la città dava a sè medesima, ma che altri le veniva procurando con sfarzo e dispendio principesco. Simili ragioni politiche soffocarono questo genere di spettacoli nel resto d'Italia e in Europa.

Così pure la Chiesa, tendendo a un monarcato assoluto, voleva oramai escludere il popolo dalle cerimonie: si scagliano perciò fulmini anche contro le sacre rappresentazioni, soprattutto per la veste comica che in ultimo avevano presa. Sono gli effetti del pietismo introdottosi per paura della Riforma: è tutto il teatro che si vuol colpire cogli anatemi: è il pubblico spettacolo che si vuol distruggere, perchè scuola alle plebi. Lo zelo religioso involgerà nella stessa riprovazione soggetti sacri e profani, rappresentazioni e commedie.

Ma non si spense però del tutto, osserva il D'Ancona<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> A. D'ANCONA, *Op. cit.* Vol. II.

<sup>2</sup> *Op. cit.* Vol. II, pag. 188.

sorse un genere ibrido, dove si confondono insieme i temi leggendari e i temi italiani, e in che personaggi e fatti, orditura drammatica e poetica dizione ritraggono la melodrammatica svenevolezza e la sdolcinatura pastorale de' tempi. I generi si mischiano malamente fra loro: i titoli si scambiano: il sacro diventa profano, il profano sacro: s'inventano strani nomi a definire più strani componimenti: si cerca sovra ogni cosa il peregrino: la naturalezza e la semplicità cedono il luogo all'artificio che è qual può darlo la poca elevatura intellettuale degli auditori. L'antico teatro sacro è saccheggiato e spogliato a man salva: ma invece della vigorosa e nativa schiettezza della Sacra rappresentazione, si ha un genere camuffato alla spagnola, cogli sgonfiotti, le inamidature delle foggie cortigianesche.

E un'altra testimonianza di ciò che scrive il D'Ancona, abbiamo nel Riccoboni, il quale così si esprime al proposito: « Le sacre rappresentazioni hanno continuato in tutta Italia fino all'anno 1660.... e non solo nei luoghi particolari, ma più spesso nelle chiese per la festa del santo, di cui esse portavano il nome.... La mescolanza del sacro e del profano, e il comico poco corretto che vi si mescolò, ne disgustò gli spettatori, e poco a poco si abbandonarono le rappresentazioni. » <sup>1</sup>

Di più, siccome tremendo colpo portò alla commedia e, soprattutto, alla tragedia il melodramma, così l'ultimo colpo alla sacra rappresentazione lo portarono gli *Oratorii sacri*, introdotti da san Filippo Neri: rappresentazione di qualche storia della sacra scrittura, acciocchè la curiosità di udire la conclusione allettasse gli animi a restare fino alla fine. Fuorchè nell'argomento, non differivano gran cosa dai primi melodrammi profani. Il popolo trovò nelle melodie religiose più largo e consentaneo pascolo alla propria immaginazione e al proprio spirito.

Terminava così anche in Italia questa forma di rappresentazioni, che pur aveva fatto la ricreazione principale dei nostri popoli per tanti e tanti secoli. Terminava, quando il gusto era cambiato, quando principi e preti non la vollero più di spettacolo e di esempio alle moltitudini, quando in-

<sup>1</sup> LOUIS RICCOBONI. *Reflexions historiques et critiques sur les differens Theatres de l'Europe*, Paris, 1738\* — pag. 15.

somma le ragioni intime della sua esistenza erano sparite. Solo un genio poteva, nel massimo sviluppo di essa, dare vita nuova e nuova consistenza a tutta questa pia drammatica: il genio mancò, e il teatro religioso disparve senza celebrità, senza rimpianti, senza speranza di risurrezione. Eppure le moltitudini estasiarono un giorno innanzi a quelle rozze devozioni, a quelle laude stravaganti e inestetiche! eppure generazioni e generazioni trovarono in quelle rappresentazioni il conforto all'anima, o la ricreazione allo spirito, o l'esempio alla vita! Triste destino per ciò quello che nega, a tanto cumulo di fede, di gioie, di sentimenti, di preghiere, il sigillo della gloria, almeno nel nome di un grande.

2. — Inutile conato si addimòstrò quello di adattare le forme della sacra rappresentazione a soggetti profani; e benchè Angelo Poliziano ne desse un modello splendido coll'*Orfeo* <sup>1</sup>, troppe erano le ragioni che volevano spenta ogni reliquia di essa, perchè il suo tentativo non rimanesse quasi isolato e inascoltato. Intorno al 1483, secondo altri invece nel 1471, a requisizione del reverendissimo cardinale mantovano <sup>2</sup> in tempo di due giorni compose la *Favola d'Orfeo*, argomento profano condotto sul modello delle rappresentazioni sacre: più tardi la ripulì, la variò, l'accrebbe. L'*Orfeo* segnò invece la tendenza oramai invadente di tutto ricondurre all'imitazione latina e greca; fu un nuovo contributo che lo spirito pagano portava contro il mondo medioevale. La fiamma classica tutto travolgeva, trascinando seco anche i germi fecondi di una non sfruttata originalità.

Ma qualche cosa che, rozzamente e primordialmente, arieggia al sentimento e ai principii, che dalla sacra rappresentazione seppero trarre i colossi del teatro spagnuolo e dell'inglese, abbiamo pure presso di noi. Questo qualche cosa sono moltissime caratteristiche della *Sacra rappresentazione* e, soprattutto, de' *Maggi* campagnoli, dove unità di tempo e di luogo sono affatto trascurate; dove predomina

<sup>1</sup> CARDUCCI. *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di M. A. Poliziano*. Firenze, Barbera.

<sup>2</sup> Francesco Gonzaga.

il fatto, l'azione, l'intreccio, se così si può chiamare; dove ha larga parte il soprannaturale, il meraviglioso, lo spettacoloso.<sup>1</sup> E cedo qui la parola al D'Ancona: migliore interprete e studioso di tali produzioni ciascuno converrà che io non potrei citare.

« Il *Maggio* — egli scrive — appartiene per la forma drammatica al teatro libero o romantico che dir si voglia; a quella stessa forma, cioè, a cui appartengono il dramma spagnuolo e l'inglese. Non già che io voglia far paragone fra i capolavori dello Shakespeare e del Calderon e l'umile poesia del nostro contado; ma per quello che spetta al concetto drammatico e al modo, col quale esso vien posto in sulla scena, il *Maggio* ha molte relazioni coll'arte che fu detta *romantica*, e nessuna con quella che fu chiamata *classica*. Tuttavia, più che alla forma del dramma inglese, esso si accosta a quella del dramma spagnuolo, per questo principalmente, che l'importanza sta tutta ne' fatti, anzichè ne' caratteri, e perchè piuttosto che dipingere una passione, nel suo nascere, nel suo svolgersi e negli effetti che produce, il *Maggio* ha per fine la rappresentazione d'avvenimenti straordinari, compiuti con la forza del braccio e con la santità della vita, e spesso anche con visibile ajuto del cielo. Anche questa per me è prova dell'antichità del dramma contadinesco, nato certamente a un parto con la *Sacra Rappresentazione*, la quale fu proprio del popolo della città, come il *Maggio* del popolo della campagna. E ambedue nacquero certo anteriormente alla rinnovata cognizione degli esempi classici, e alla pedissequa imitazione di quelli ne' lavori drammatici. Certo è che nè la *Rappresentazione*, né il *Maggio* s'attengono a quelle norme, che sono nate col nome di Unità di Tempo e di Luogo, e in certo modo neanche dell'Unità di Azione: la quale per l'una cosa e per l'altra

<sup>1</sup> « Due elementi drammatici, de' quali il *Maggio* assai frequentemente si giova sono il *Miracoloso* e il *Meraviglioso*: intendendo per il primo tutti i fatti straordinari di valore, e grandi catastrofi, e i sommovimenti della Natura, non che le pompe sfoggiate e sontuose che colpiscono più che altro gli occhi de' riguardanti; e, per secondo, la vista del Paradiso e dell'Inferno, e l'azione scenica de' personaggi celesti, delle potenze diaboliche e degli uomini dotati di virtù taumaturgica, onde si commuove la fantasia degli uditori a sensi di pietà o di terrore. » A. D'ANCONA, *Op. cit. Ed. cit.* Vol. II. Appendice I. *La rappresentazione drammatica del Contado toscano*, pag. 200.

non vuol dire rappresentazione d'un solo fatto insigne nella vita di un eroe, ma riproduzione sulla scena di tutti i fatti di questo personaggio, dalla nascita alla morte, e spesso anche dopo la morte, come appunto nelle *Comedias de Santos* del Teatro spagnuolo.<sup>1</sup> Misto al serio e all'eroico troviamo spesso ne' Maggi il Faceto e il Comico. E superfluo quasi osservare che, anche in questo, il dramma del contado consente con la *Sacra rappresentazione*, e col teatro inglese e spagnuolo. La parte comica nel *Maggio* è affidata talora a un personaggio speciale che ha il nome generico di *Buffone*, rispondente allo *Stultus* dei Misteri, al *Clown* del teatro inglese, e al *Gracioso* del teatro spagnuolo; tal'altra ad alcuno degli altri personaggi. » Oltre i Maggi ci sono le *Buffonate* e i *Contrasti*, che « per l'intrinseco carattere, — osserva lo stesso D'Ancona, — si potrebbero in qualche caso paragonare alle *exodia* del prisco teatro latino, e alla *Loa* dello spagnuolo. »<sup>2</sup>

Come si vede, gli elementi, per costituire un teatro nazionale, tale da reggere il paragone dello spagnuolo e dell'inglese, non mancarono all'Italia: mancò solo il genio che sapesse comprenderne il valore, elevarne la dignità, rinnovarne lo spirito.

3. — Ma non si attribuisca alla mancanza di ingegno drammatico e di spirito comico, se dalle informi produzioni di sacro argomento non sorse in Italia il dramma nazionale: nessuna nazione d'Europa forse ha così ingenuo il senso della satirica e dell'arguzia, come l'ha la nazione italiana; e nessuna ebbe sì varie e lunghe manifestazioni del genio teatrale popolare, come le abbiamo avute noi. Dagli istrioni etruschi, da' mimi e dalle atellane de' latini fino alle sacre rappresentazioni, ai maggi, ai contrasti, e, più larga esplicazione, alla commedia dell'arte, noi vediamo conservarsi, sì nella corrente profana che nella sacra, il sentimento della teatralità, della satira, del faceto.

Nel 1760 il De Brosses scriveva: « La nation est vraiment comédienne; même parmi les gens du monde

<sup>1</sup> Ivi — pag. 281-85.

<sup>2</sup> Ivi — pag. 299, ecc.

dans les conversations il y a un feu, qui ne se trouve pas chez nous, qui passons pour être si vifs. » <sup>1</sup> Il De Brosses non faceva che constatare un fatto immanente e costante dell' indole nostra nazionale.

O la sacra rappresentazione riformata e ravvivata, o la commedia dell' arte rincivilita e levigata, potevano dar origine a una nuova gloria letteraria italiana, il teatro: sparsi per l'una e per l'altra erano tutti gli elementi del nuovo dramma: e nessun popolo, come il nostro, avrebbe meglio potuto comprenderne le ragioni, la bellezza, la necessità.

E infatti, appena dagli eruditi si imitò la drammatica classica, questo popolo, non ostante la discordanza de' tempi, subito ne afferrò i pregi e ne riconobbe i meriti, e, col suo plauso, diè spinta a una produzione di imitazione, non sempre ugualmente infelice e non sempre ugualmente servile. E questo avveniva quando nelle altre nazioni dominavano ancora assolutamente le pie rappresentazioni e i misteri; quando i popoli d' Europa ancora si beavano agli spettacoli soprannaturali de' santi e de' miracoli; quando, come benissimo osserva il De Amicis <sup>2</sup> in Francia la *Confrérie de la Passion* co' suoi misteri, e *Les enfans sans souci* con le loro *sotises* porgevano l'unico sollazzo drammatico, ed in Inghilterra e Spagna erano in vigore i *miracles* e gli *autos sacramentales* nella loro forma ancor rozza e primitiva. A ciò si aggiungevano le compagnie comiche, che ben presto invasero la Francia, riempiendone il popolo d'ammirazione e d'entusiasmo: « ce n' était plus — esclama lo Chasles <sup>3</sup> — la littérature italienne qui influait sur la nôtre, c'était l'Italie elle même qui s'emparait de la France. »

L'Hillebrand, nelle *Conditions de la bonne comédie* e ne' suoi *Études historiques* <sup>4</sup> attribuisce alla mancanza di unità nazionale la mancanza del teatro nazionale italiano: ragione questa per una parte vera, per l'altra solo apparentemente vera. Vera, inquantochè l'unità della patria è

<sup>1</sup> *Lettres sur l'Italie.*

<sup>2</sup> V. DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo.* Pisa, 1871. — pag. 2-3.

<sup>3</sup> EMILE CHASLES, *La comédie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, pag. 12.

<sup>4</sup> Tomo I: *Études italiennes.*

sempre ausilio potentissimo all' unità dell'indirizzo letterario; solo apparentemente vera, inquantochè l'Italia è composta di regioni che hanno storia, costumi, abitudini molto differenti l'una dall'altra, e inquantochè ciò non avrebbe impedito il costituirsi di tanti piccoli teatri locali, indipendenti fra loro, ma sempre espressioni dell'indole regionale. Tentativi ci furono, ma non durarono, o, se durarono, non ebbero gran seguito. Ma, in ultima analisi, si può, in risposta all'Hillebrand, ripetere che forme drammatiche nostre sono la *sacra rappresentazione*, i *maggi* e la *commedia dell'arte*; che se quelli in Toscana, questa si svolse in tutta Italia e fuori, e feconda e acclamata e desiderata, e che unico male per essa è stato quello di non trovare il grande che la sollevasse e imponesse.

I migliori nostri scrittori di drammi mancano pur sempre di originalità: sdegnando le forme popolari, si dettero tutti alla imitazione delle forme latine e greche, lasciando a trastullo delle plebi ciò che poteva diventare sostanza d'una nazione intera. La rinascenza, sentenza giustamente lo Chasles, fu come un viaggio di scoperta, che fece dimenticare il paese natio: si resuscitò il passato, si procrastinò la fondazione dell'avvenire. Della poca stima che i letterati del XVI secolo facevano della commedia dell'arte, si può giudicare dalle seguenti parole di Niccolò Rossi ne' suoi *Discorsi sulla Commedia*. « Nè comedie numerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone et simili buffoni, se non volessimo assomigliarli ai mimi, alle atellane et ai planipedi degli antichi. » <sup>1</sup>

Risorto potente e invadente lo spirito pagano, tutti si credettero obbligati ad imitarne anche le forme drammatiche, senza pensare alle differenze di tempi, di idee, di concetti, di costumi. Le regole d'Aristotile ne incepparono ben presto gli ingegni; le paure delle corti e de' preti ne distrussero anche più presto la libertà.

Possiamo allargare a tutti i generi della drammatica le distinzioni che il De Amicis fa della commedia soltanto, circa il maggiore o minore grado di imitazione. E qui è

<sup>1</sup> Vicenza, 1580. — pag. 34.

conveniente che lasci a lui la parola: « In quanto alla maggiore o minore libertà, con cui procedevano i comici italiani nel raffazzonare commedie latine, o nel comporne delle nuove, possiamo dividerli in quattro classi o categorie;

« 1. Quelli che traducevano gli originali latini con somma fedeltà, o tutt'al più con qualche leggiera modificazione (per es. i *Simillimi* del Trissino, i *Lucidi* del Firenzuola, il *Capitano* del Dolce).

« 2. La seconda categoria è formata di quelli che si proponevano di essere fedeli, ma pure sostituivano usi italiani ai romani, e si permettevano qualche variazione dell'originale: (p. es. il *Vecchio amoroso* del Giannotti, la *Schiava*, la *Dote*, la *Majana*, i *Dissimili* del Cecchi, il *Marito* del Dolce, la *Sporta* del Gelli).

« 3. La terza categoria è di quelli, i quali solo ritenevano il disegno della commedia latina, ma, nell'esecuzione e nella condotta della medesima, procedevano a modo loro, parte appiccandovi atti e scene di altre commedie latine (*contaminatio*), parte aggiungendovi di lor proprie invenzioni: (p. es. la *Clizia* del Machiavelli, i *Rivali*, il *Martello*, gli *Incantesimi*, la *Cistellaria*, la *Moglie* del Cecchi, l'*Aridosio* di Lorenzino de' Medici.)

« 4. L'ultima classe è formata da coloro che pel soggetto e per la condotta sono originali, e ritengono solo la forma latina. A questa classe appartengono tutte le commedie erudite di quel tempo, cominciando da quelle che sebbene trattino un soggetto originale, pure sono perfettamente modellate sulle latine, sino a quelle che, come la *Mandragola* e la *Scolastica*, della commedia latina non ritengono che la sola forma esteriore. »<sup>1</sup>

4. — Anche prima dell'epoca della Rinascenza si ebbero in Italia tentativi, informi e pedanteschi, di imitazione latina: tentativi che, se non altro, valsero a perpetuare le tradizioni del teatro antico. Francesco Petrarca componeva una commedia *Philologia*, di cui non ci resta che un verso<sup>2</sup>; del Vergerio è il *Paulus*, di Leon Battista

<sup>1</sup> L'imitazione latina ecc., pag. 140-145.

<sup>2</sup> *Major pars hominum expectando moritur.* Fam. II, 7

Alberti il *Philodoxios*, di Leonardo Bruni la *Polixena*, di Sico Polentone la *Catina*, di un ignoto la *Floriana*, che il Riccoboni fa risalire ai tempi di Dante. Fra le tragedie celebre è sopra tutte l'*Eccerinis*, in cinque atti, di Albertin Mussato.<sup>1</sup>

Ma dalla seconda metà del secolo XV l'imitazione classica, frutto del nuovo indirizzo letterario tutto rivolto agli esemplari greci e latini, venne man mano crescendo e imponendosi: si rappresentarono commedie in latino, e di lì a poco in italiano, ma fisso sempre lo sguardo ai modelli dell'antichità.

A Roma, Pomponio Leto, morto nel 1498, è stato il primo che facesse rappresentare commedie latine: e a questo scopo fondò un'accademia, i cui aderenti principalmente si occupavano di lavori teatrali. Ma Ferrara soprattutto si distinse per queste risurrezioni e imitazioni del teatro antico. Alla Corte di Ercole I furono posti in scena nel 1486 i *Menecmi*; nell'87 l'*Anfitrione* di Plauto, tradotto da Pandolfo Collenuccio, e la *Favola di Cefalo* di Niccolò di Correggio; forse nel '99 la *Cassaria* dell'Ariosto.

A emulare Ercole di Ferrara sorgono allora le corti di Mantova, per opera di Francesco II, e di Milano, per opera di Ludovico il Moro; e, a imitazione delle corti, ecco fondarsi dappertutto accademie, e intitolarsi *Rozzi* a Siena, *Costanti* a Venezia, *Infiammati* a Padova, *Infocati*, *Immobili*, *Sorgenti* a Firenze.<sup>2</sup>

Ora che abbiamo veduto quale indirizzo prendeva il teatro italiano, rapidamente studiamolo nelle sue varie estrinsecazioni: tragedia, commedia, dramma pastorale, per poi volgerci, con maggior cura e ampiezza, alla commedia dell'arte, vera espressione del sentimento drammatico nazionale.

5. — La tragedia sorse, si può dire, morta dall'imitazione de' classici; morta, perchè le mancava la materia da cui informarsi, perchè non esisteva un popolo adatto a comprenderla, perchè non c'era un sentimento nazionale

<sup>1</sup> V. A. ZARDO, Albertino Mussato, e NOVATI *Nuovi studi su A. M.* nel *Giornale storico della lett. ital.*

<sup>2</sup> V. TIRABOSCHI, op. cit., tomo VIII, parte I.

in Italia, perchè le corti cercavano, tra le feste, il lusso e le tirannie, di seppellire per sempre quello spirito d'indipendenza, di lotta e di libertà, che è il più essenziale elemento della composizione tragica. Da ciò un contrasto stridente tra forma e sostanza; da ciò la freddezza con che si leggono quelle produzioni, non ostante le parole alte, lo stile elevato, le immagini ardite; da ciò il nessun interesse che possono destare quelle passioni tutt'affatto esteriori e indarno tentanti di fondersi coll'azione e di rapire insieme gli animi o col terrore o con la pietà. In un secolo, ben dice il Villari<sup>1</sup> nel quale lo scetticismo invadeva gli animi, le istituzioni politiche si decomponivano, la nazione non riusciva a formarsi, e le invasioni straniere cominciavano, non erano più possibili nè la vera ispirazione epica, nè il dolore veramente tragico.

E perchè mancava in essi lo spirito, l'anima, la scintilla che soggiogasse il pubblico, il quale dall'azione svolgasi potesse trarre l'esempio per la vita — eccoli moraleggiare a ogni tratto, eccoli perdersi in sentenze e precetti a ogni piè sospinto, noiosi, seccanti, importuni, a null'altro riuscendo che a far prendere in uggia la virtù. I poeti del secolo XVI — scrive Adolfo Gaspary — hanno un concetto volgare dell'intento morale della tragedia; l'eccitamento della paura o, come per lo più si diceva, del terrore e della pietà, che Aristotile designa come lo scopo, era in generale inteso nel senso che per mezzo di questi sentimenti dovesse essere provocato nello spettatore un miglioramento morale, come disse anche lo Scaligero nella Poetica (1561), e molti ripeterono fino al Corneille. La commedia, si diceva, insegna a non disperare nella sventura, la tragedia a non insuperbire nella felicità, dacchè si vede che questa non è durevole; alla fine il coro trae questa morale della nullità di ogni grandezza terrena dalla tragedia, che serve così all'esemplificazione di essa. Questa importuna tendenza didattica si manifesta nel gran numero di riflessioni e di sentenze, che senza discernimento sono poste in bocca a tutte le persone possibili.<sup>2</sup>

Con la *Sofonisba*, scritta prima della fine del 1515<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Niccolò Machiavelli e i suoi tempi, Firenze, 1882, vol. III, pag. 146.

<sup>2</sup> Storia della Letteratura italiana, Torino, 1891, vol. II, parte II, pag. 209.

<sup>3</sup> Fu però rappresentata per la prima volta in Vicenza nel 1562. La prima edizione è del 1524, Roma.

Giangiorgio Trissino dava all'Europa il primo saggio di tragedia regolare: lavoro variamente giudicato e apprezzato, gli uni dicendone troppo male, gli altri eccessivamente bene. Lo Schlegel la chiama « un triste frutto di penosa fatica »<sup>1</sup>; la lodano invece lo Ginguené<sup>2</sup> e il Sismondi, il quale soggiunge: « qu'on pourrait, à plus juste titre encore, (la) regarder comme la dernière des tragédies de l'antiquité, tellement elle est calquée sur les tragédies grecques et surtout sur celles d'Euripide. »<sup>3</sup> E al giudizio del Sismondi si accosta il Riccoboni, che così scriveva, ancor prima di lui, nel 1731: « Après deux cens trente ans que Sophonisba a paru, je suis persuadé que les Grecs du tems de Sophonisbe e d'Euripide en pouvoient voir la représentation sans la trouver: extraordinaire; et j'ai vu que de notre tems les spectateurs l'ont goûtée sans que l'on y trouve rien de fort frappant. »<sup>4</sup>

Pur nel 1515 Giovanni Rucellai, a emulazione del Trissino, suo grande amico, scriveva, e nel 1516 faceva rappresentare in Firenze davanti a Leone X, la *Rosmunda*: soggetto, come si vede, moderno, ma nel cui svolgimento l'autore s'è servito in gran parte de' modelli classici, a imitazione de' quali nella sua tragedia non c'è distinzione di atti e scene, ci sono squarci lirici anche nel dialogo, e cori; il metro dominante è però l'endecasillabo sciolto. Vi si sente soprattutto l'ispirazione derivata dall'*Antigone* di Sofocle e dall'*Ecuba* di Euripide.<sup>5</sup>

Piena di orrori, di sangue, di vendette è l'*Orbecche* di Giambattista Giraldi Cintio, pubblicatasi nel 1541: tragedia che allora godè di una fama immensa, e la cui nomea si prolungò anche per due secoli di poi, come ci attesta il Riccoboni: « nos gens de lettres d'Italie l'ont cité e la citent préféablement à toute autre. »<sup>6</sup> Lo stile

<sup>1</sup> A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, 1817, tomo II, parte I.

<sup>2</sup> *Histoire littéraire d'Italie*, tomo VI, pag. 32.

<sup>3</sup> SISMONDI, *De la littérature du midi d'Europe*, Paris, 1813, tomo II, pag. 191.

<sup>4</sup> E infatti la morte di Sofonisba è quasi una traduzione della scena d'Alceste morente nella tragedia di questo nome, dovuta ad Euripide.

<sup>5</sup> LOUIS RICCOBONI dit LELIO, *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la Comedie Latine* ecc., Paris, 1731, tomo II, pag. 12.

<sup>6</sup> Scrissero pure sul Trissino Morsolin, D'Ancona, Ciampolini ecc.

<sup>7</sup> Al Rucellai si deve un'altra tragedia, l'*Oreste*, affatto dimenticata.

<sup>8</sup> Op. cit., pag. 73.

ne è ora sostenuto, ora dinoccolato, sciatto, meschino; le espressioni e i dialoghi d'amore addirittura fuori di posto; i cori senza comun senso adoperati hanno distrutto affatto questa falsa riputazione.<sup>1</sup> Non meno orrenda per esposizione di delitti è *Canace e Macareo* di Sperone Speroni, scritta nel 1542, e che destò grande vespajo di discussioni sì in bene che in male.

La tragedia più importante e più degna di apprezzamento nel secolo XVI è dovuta a quel bizzarro e multiforme ingegno di Pietro Aretino. Egli pubblicò l'*Orazia* nel 1546 a Venezia. È tutta in versi sciolti ad eccezione del prologo e de' cori. L'*Orazia*, nota il Canello, è un dramma shakespeariano di larghe proporzioni, con perentorio un forte alito di popolo, e di popolo romano; con passioni grandiose, con urti violenti e talvolta brutali; con vita vera e grande insomma.<sup>2</sup> Giustissime parole, che rivendicano la troppo dimenticata fama letteraria dell'Aretino: spirito soprattutto originale, spontaneo, ardito: se in lui v'è imitazione, la si deve, naturalmente, a' tempi oramai in quella travolti. « L'Aretino — osserva il Camerini — precursore del seicento, aveva pure un giusto concetto dell'arte, e i suoi precetti furono spesso citati in lode: nel secolo dell'imitazione egli aspirava ad essere originale: *rubate i bei tratti e gli occulti spiriti al vostro ingegno*, diceva egli al Gallo e veramente così egli scriveva, e dava spesso nello strano per essere nuovo. »<sup>3</sup> Caratteri tutti questi che pongono a contatto, più assai di quel che non si creda, l'Aretino e Giacinto Andrea Cicognini, del quale ci stiamo occupando.

Nello stesso secolo Torquato Tasso scriveva il *Torrismondo*, imitazione dell'*Edipo* di Sofocle<sup>4</sup>; Ludovico Dolce: *Didone*, *Giocasta*, *Medea*, *Ifigenia*, *Tieste*, *Ecuba*, *Marianna*, della quale avremo occasione di riparlare confrontandola con la *Marienne* del Cicognini; Luigi Groto: l'*A-*

<sup>1</sup> Altre tragedie del Giraldis sono: *Didone*, *Antivalomoni*, *Cleopatra*, *Arrenopia*, *Altila*, *Selene*, *Epittia*; di più, l'*Egle* « satira drammatica. »

<sup>2</sup> U. A. CANELLO, *Storia della letteratura italiana nel sec. XVI*, Milano 1880, pag. 255.

<sup>3</sup> E. CAMERINI, *I precursori del Goldoni*, Milano, 1872, pag. 143. Vedi pure il discorso di F. Chasles, che precede le *Opere* dell'A. pubblicato da M. Fabi., Milano, Sanvito. — Dell'Aretino scrissero pure il Sinigaglia, il Luzzo, il Mazzucchelli, il Fambrici ecc.

<sup>4</sup> V. D'ODDIO, *Due Tragedie del cinquecento nei Saggi critici*, Napoli, Morano.

*driana*, tolta dalla novella di Giulietta e Romeo, narrata dal Da Porto, dal Bandello e da altri, e la *Dalida*, essa pure tolta da una novella popolare; Giannandrea dell'Anguillara: l'*Edipo re*; Pomponio Torelli: la *Merope*, il *Tancredi*, la *Galatea*, il *Polidoro*, la *Vittoria*; Ludovico Martelli: la *Tullia*.

6. — Nel secolo XVII la tragedia condusse vita stentata e inonorata: troppo fastidiva i popoli oramai abituati allo spettacoloso, a' lazzi della commedia dell'arte o alle piacevoli ariette del melodramma, quel componimento serio, cupo e semplice. La tragedia fu *abborrita come madre dell'ipocondria*.<sup>1</sup>

Come ce n'ha informati il Riccoboni, si scrissero molte tragedie di sacro argomento, e ciò non deve far meraviglia in un secolo tutto dedito a una studiata ostentazione in materie religiose. I soggetti si presero dalle sacre rappresentazioni dei secoli anteriori, nella lor forma primitiva già scomparse; di là si trassero argomenti, intrecci, miracoli, ma non si trasse il sentimento profondo, la vita della fede, l'entusiasmo del divino. Fredda e compassata come nelle manifestazioni liturgiche e sociali, la religione non scendeva più ai cuori neppure dalle scene e dalle pagine dei tragedi. « Chi avesse pazienza di leggerle nulla caverebbe, se non tedio e sopore, » dice il D'Ancona; e tali parole si possono pure ripetere per le rappresentazioni sdilinquite, languide, smascolinate scritte allora in gran numero per i collegi, grandi eviratori d'intelligenze, e per cui va rinomato Giuseppe Antonio Petrignano, conosciuto sotto il nome di *Presepio Presepi*.

In questo genere di tragedie di sacro argomento si distinsero Ortensio Scamacca da Leontini, che ne scrisse una cinquantina; Giambattista Andreini, che compose l'*Adamo* « meraviglioso non tanto per l'intreccio e la forma, strani come di consueto e involuti, quanto per le figure

<sup>1</sup> L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, con le annotazioni critiche di Anton Maria Salvini. Opere minori. Tomo IX, in due parti e volumi. Arezzo, 1769. Pag. 33.

Vedi pure il *Discorso intorno al teatro italiano* di Scipione Maffei, in cui si attribuisce al melodramma il decadere della tragedia. *Opuscoli letterari*. Venezia, 1829 — È pure anteposta al Teatro Italiano, Verona, 1723, I. ediz. — Negli *Opuscoli*, pag. 72.

gigantesche che vi campeggiano »<sup>1</sup>, e a cui, dicono, si ispirò il Milton; Sforza Pallavicino, autore d'un *Ermenegildo*, recitato nel Collegio romano; il Morone, a cui è dovuto il *Martorio di Cristo*.

A imitazione de' classici e de' nostri del secolo precedente scrissero tragedie e vanno ricordati: Carlo Dottori per l'*Aristodemo*; Ansaldo Ceba per la *Silandra*, le *Gemelle Capuane*, l'*Alcippo*; Giovanni Delfino per la *Cleopatra*, la *Lucrezia*, il *Medoro*, il *Creso*; Antonio Muscettola per la *Belise* e la *Rosaura*; lo Ingegneri per la *Tomiri*; il Persio per il *Pompeo Magno*; il Campeggi per il *Tancredi*; il Porta per l'*Ulisse* e il *Giorgio*; il Chiabrera per l'*Erminia*; Fulvio Testi per l'*Isola d'Alcina* e l'*Arsinda*; Francesco Bracciolini per l'*Evandro*, l'*Arpalice*, la *Pantasilea*; Antonio Bruno per il *Radamisto*; Niccolò Lepori per l'*Ildegarda*; Prospero Bonarelli per il *Solimano* che « non ha coro di nessuna sorta, ed è notabile per certo portamento moderno e una grandiosità che invita a leggere, ed occulta ogni studio di seguire gli antichi. »<sup>2</sup> S'aggiungano il Gambaruti, il Finella, il Pignatelli, il Lazzago, il Tortoletti, lo Zoppio, il Caraccio<sup>3</sup>, Girolamo Bartolommei Smeducci<sup>4</sup>. Come si vede, ricche di numero sono le tragedie nel secolo decimosettimo, sì che il Napoli-Signorelli esclama con orgoglio: « Non avevano ancora i francesi non che altro la *Sofonisba* del Mairet e la *Medea* di Cornelio, quando i nostri produssero più di cinquanta tragedie ricche di molti pregi. »<sup>5</sup> Ma pur troppo il giudizio de' tempi ci impedisce di condividere gli entusiasmi dello storico dei teatri: il solo nome di Corneille basta per rivendere tutta la nostra produzione tragica del seicento.

Sul finire di quel secolo e a' principii del seguente, parve che un alito di vita passasse per le anemiche vene del componimento tragico: il Martello e il Maffei riuscirono a dargli ancora consistenza, applauso e fortuna.

Pier Jacopo Martello, bolognese, porta tra di noi, imitandole, le tragedie, allora in voga, di Racine e di Corneille, ne cerca di imitare perfino il verso alessandrino, accoppiando settenari, e dà così origine al verso che da lui si chiamò *martelliano*, ma che egli credeva *inventato da un certo Ciullo d'Alcamo*, e che, fallito per la tragedia, diventò più usuale e fu più fortunato nella commedia.<sup>1</sup>

Ma solo a' primi anni (1714) del secolo decimottavo la tragedia doveva nuovamente trascinare a vero fanatismo il pubblico, e preludere così, felicemente, all'opera di Vittorio Alfieri. L'effetto di questo strano rivolgimento si deve alla *Merope* di Scipione Maffei. Per oltre mezzo secolo questa tragedia fece il giro di tutti i teatri italiani, qua e là trasformata e rimaneggiata, sempre rappresentata magnificamente.<sup>2</sup> Pope la traduceva in inglese; la esaltavano Voltaire, Lessing, Gravina.

7. — L'imitazione latina fu certo il carattere principale della commedia del secolo decimosesto: imitazione più o meno palese, più o meno servile, più o meno riuscita. E gli intrecci e i tipi e la sceneggiatura e la condotta ritengono difatti in modo straordinario dell'influenza del mondo classico: nelle forme tu vedi come una continuazione perpetuata dalla commedia presso i greci chiamata *nuova*: di quella commedia, cioè, che, come dice Guizot, si restrinse a rappresentare la vita privata. Ma si esagera, e quanto! da quasi tutti gli storici della letteratura italiana, allorchè soltanto sotto questo punto di vista costoro considerano la nostra produzione comica del cinquecento: par che proprio tutti questi uomini di ingegno, di spirito, di fantasia non abbiano saputo che ricalcare le orme antiche, nulla gettando ne' componimenti loro che ne tenesse sveglia l'anima, la vita, il sentimento. Eppure doveva essere semplice la congettura da farsi nell'esaminare la commedia nostra d'allora; semplice la domanda da rivol-

<sup>1</sup> MORSOLIN. *Il seicento ecc.* pag. 83.

<sup>2</sup> PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI. *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, tomo quarto, pag. 110.

<sup>3</sup> Ivi. Tomo IV — *passim*.

<sup>4</sup> TIRABOSCHI — *Op. cit.*, tomo VIII, parte II.

<sup>5</sup> *Op. cit.* tomo IV, pag. 99.

<sup>1</sup> V. *Teatro italiano* di P. J. Martello. Roma, presso F. Gonzaga, 1716. Citiamo: l'*Alceste*, l'*Ifigenia in Tauris*, la *Perside*, il *Procolo*, l'*Edipo coloneo*, il *Marco Tullio Cicerone*, l'*Adria*, la *Rachele*; la morte di Nerone. tragicommedia.

<sup>2</sup> V. PINDMONT. *Elogio del marchese Scipione Maffei*, negli *Elogi di Lett. ital.* editi dal Barbera, Firenze.



gersi fin da principio, nel momento d'affrontarne la critica: — attraverso tutti gli involucri, le forme, le esteriorità, i tipi del mondo antico, c'è in quei lavori la vita dei tempi, il carattere dei tempi, il costume dei tempi? si può dire che, come dice il Naudet che « a conoscere i romani basta leggere Plauto », leggendo i comici d'allora, si conosce l'Italia del cinquecento? — Questa la congettura, la domanda: a cui un coscienzioso esame avrebbe risposto che, in grandissima parte, questa voce dei tempi, questa eco della società d'allora esiste, vive, si manifesta. Il mondo rappresentato — mi servirà delle parole di Arturo Graf — se il più delle volte è artificioso e apografico, molte volte ancora si riscontra in mirabile modo colla realtà storica e vera. Finalmente l'imitazione non è così servile, come si vuol far credere da molti, e spesso non ve n'ha di nessunissima guisa. Che in Italia, dopo il rinascimento, la commedia, come la poesia tutta quanta, e tutta quanta l'arte inchinasse verso l'antico è cosa che di leggieri s'intende, nè, per certi rispetti, avrebbe potuto procedere altrimenti; ma che l'imitazione dell'antico potesse o dovesse poi sopraffare ed opprimere quel meravigliosissimo spirito comico che già nel trecento empie la novella nostra, e che nel cinquecento così strabocchevolmente si riversa nella poesia burlesca, è cosa che nè si potrebbe intendere, nè si avverò col fatto<sup>1</sup>.

Se non si potrà perdonare alla nostra commedia d'allora la mancanza d'originalità, si potrà però elevarla d'assai dal quasi disprezzo, in cui fu da dotti e indotti per lungo tempo tenuta, quando le si aggiungano come pregi, non certo piccoli, la vivacità somma che le regge, la spontaneità, la facilità e la naturalezza del dialogo, e sopra tutto il tesoro di una lingua pura, tersa, piena di movimento e di colorito. Se v'è componimento che richieda perfetta cognizione della lingua, non solo letteraria, ma popolare, è la commedia. Il poeta comico è simile allo artefice dipintore di quei soggetti che con moderna frase diconsi di *genere*, nei quali principalissimo pregio è il colorito. Se a un lavoro

<sup>1</sup> ARTURO GRAF. *Studi drammatici: Tre commedie italiane del cinquecento: la Calandria, la Mandragola, il Candellajo*, pag. 84-85.

di Michelangelo e di Raffaello toglie il colore, ti rimane pur sempre il disegno che è bastevole a inebbriarti l'animo di sommo diletto; ma che cosa vi resterebbe mai d'un dipinto di Teniers, immaginandolo privo della magia delle tinte? Esso sarebbe pressochè annientato<sup>1</sup>. Se nell'opere letterarie ci contentassimo della forma, la commedia nostra potrebbe mettersi al disopra delle straniere: come opera d'arte, la nostra commedia del cinquecento — esclama il Settembrini — è più perfetta, e quindi importante più di tutte le altre, le quali saranno meglio di dentro, ma fuori sono meno belle.<sup>2</sup>

Un'epoca scettica e corrotta non poteva dare che una produzione che ne riflettesse il carattere. « La nostra sapienza era nel sorriso », dice lo stesso Settembrini<sup>3</sup>, e tutta un sorriso delle credenze, della società, delle abitudini, della famiglia si svolse la commedia d'allora: da ciò la ragione della immensa quantità di componimenti comici e dell'esiguo numero dei tragici. Della società essa rappresenta solo la parte bassa: e ben si capisce: un lavoro letterario fatto per spasso di principi, rappresentato alle corti, non poteva permettersi lo scherno verso i mecenati. Non sempre però si tenne in questa linea servile di condotta; e quando gli autori più specialmente si rivolsero al popolo, non tralasciarono i lamenti contro gli stranieri, contro i preti, e, se non contro i principi contro i loro ufficiali superiori e inferiori: la bizzarra indole dell'Aretino *calamita de' pugnali e de' bastoni* non si peritò di bollare del suo caustico marchio anche quelli.

Si dice che la commedia nel cinquecento fu oscena: e certo, giudicata dai nostri tempi e dalla nostra *pruderie*, oscena essa è. Ma, quantunque molte volte si veda cercato l'osceno per l'osceno, il solleticante per il solleticante, pur tuttavia mi pare che ben risponda a queste accuse la serena obbiettività, che dimostrò di possedere il Machiavelli, scrivendo, quasi a discolpa de' contemporanei, le seguenti parole nel prologo alla *Clizia*: « Giova veramente assai a

<sup>1</sup> P. EMILIANI GIUDICI — *Storia del teatro in Italia*. Firenze, 1869 — pag. 72.

<sup>2</sup> *Lezioni di lett. ital.* — Napoli, 1870 — II, pag. 125.

<sup>3</sup> *Lezioni di lett. ital.* — Napoli, 1870, II, pag. 123.

qualunque uomo, e massimamente ai giovanetti, conoscere l'avarizia d'un vecchio, il furore d'un innamorato, gli inganni d'un servo, la gola d'un parassito, la miseria d'un povero, l'ambizione d'un ricco, le lusinghe di una meretrice, la poca fede di tutti gli uomini: dei quali esempi sono piene le commedie, e possiamo tutte queste cose con onestà grandissima rappresentare ». E si propone perciò di svolgere la commedia in modo che le donne presenti possano ascoltarla senza arrossire. « Orbene — osserva il Gaspary — si legga la *Clizia*, e si vedrà che le dame di quel tempo non arrossivano tanto facilmente ».<sup>3</sup> O buon Gaspary, e ti sei tu mai accorto, nella tua vita, che arrossissero le nostre dame innanzi alla pornografia delle *pochades* e agli scosci dell'operetta?....

La commedia italiana del secolo XVI è essenzialmente di intrigo: pochi sono i caratteri veramente vivi, umani, veri che vi mostrino gli autori: eccezione fanno il Machiavelli, l'Aretino, Lorenzino de' Medici, il Gelli, il Caro, Giordano Bruno, per alcune loro creazioni o modificazioni vitali. I tipi trattati sono in generale tratti dal teatro latino: ma, spessissimo, adattati felicemente a' costumi dell'epoca, tale che ci possono servire per lo studio di questa. Nostro è il tipo del *Pedante*, accennato nel *Fessenio* della « Calandria », bertecciato nel « Marescalco » dell'Aretino reso celebre sotto il nome di *Manfurio* nel « Candelajo » di Giordano Bruno. Il Bibbiena nella « Calandria », l'Ariosto nel « Negromante » danno vita a questo tipo d'impostore, divenuto poi frequente e popolarissimo. Il *Capitano* fanfarone e millantatore ha poi largo svolgimento nella commedia dell'arte; nella quale ne ha pure uno grandissimo il tipo ameno e grullo del *Dottore* in legge, il *Nicia* della « Mandragola » l'*Ambrogio* « dell'Assiuolo » del Cecchi, il dottor *Necessitas* della « Talanta » dell'Aretino.

Il vecchio conservò i caratteri soliti della commedia latina: avarizia, libidine, stoltezza, rancore contro i giovani. Altri tipi comici furono il Marito imbecille, la Moglie tacagna e lasciva, la Cortigiana vana e interessata, il Parassita, la Monaca, la Pinzochera, il Medico, il Giudeo, il

<sup>1</sup> Op. cit., vol. cit. ecc: pag. 228.

Bravo e il Ruffiano<sup>1</sup>. Tipo interessante è quello del fazzo, garzone di casa, non pura imitazione del *puer* che si riscontra nel *Miles gloriosus* di Plauto<sup>2</sup>, ma originale riproduzione del monello malizioso di animo e fine d'ingegno che abbindola gli altri servi e architetta dei tiri birboni. È il *Giannicco* di Pietro Aretino nel « Marescalco »; è il *Fanfaricchio* della « Ruffiana » del Salviati.

Importanza grandissima ebbero i *servi*: importanza che ci è ben chiarita da questo passo degli *Sciamiti* del Cecchi:

A noi bisogna

Col bravar, col pregar, pianger, promettere,  
Dir bugie, far trovati nuovi, avvolgere,  
Andar schifando ora uno scoglio rigido  
D'un padre avaro, ora una secca pessima  
D'una vecchia mascagna, or la battaglia  
De' venti de' rivali, ed altri simili  
Casi che fanno fare il naufragio  
Nel mar d'amor, sicchè conduca il legno  
Al desiato porto, onde ne meriti  
Appresso del padron buon grado e premio »

Poca importanza era invece data alla giovine donna, le cui parti fino al 1560 furono sostenute da giovanetti: ma a poco a poco crebbe pure la importanza sua nella produzione comica, e ciò sembra doversi all'influenza della novella, che dà i soggetti moderni alla commedia come si vede nella *Gostanza* del Razzi, nella *Leonida* del Ghirardi, nella *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, e nelle tre commedie di Sforza degli Oddi da Perugia<sup>4</sup>.

Ciò che più urta nella commedia del cinquecento è l'uniformità de' motivi: uniformità che ci riesce inesplicabile data l'indole fantastica, l'ingegno potente, lo spirito comico degli scrittori di quei tempi: l'avarizia, gli amori ridicoli de' vecchi, le scappataggini de' giovani, le gherminelle de' servi, e soprattutto i travestimenti, la così detta *anagnorisi*. È vero che, oltre l'imitazione degli antichi, nel persistere in questa *ricognizione*, influivano altre ragioni proprio contemporanee, quali le rapine dei turchi,

<sup>1</sup> ALBERTO AGRESTI. — *Studi sulla commedia italiana del secolo XVI.* — Napoli 1871.

VINCENZO DE AMICIS. — *L'imitazione latina, ecc.*

<sup>2</sup> GASPARY. *Op. cit.*

<sup>3</sup> Atto IV, scena I.

<sup>4</sup> GASPARY. *Op. cit.*

i commerci in paesi lontani, le fazioni guerresche, la mancanza de' registri della popolazione; ma l'abuso è abuso, e nel prologo alla *Gelosia* il Lasca dice chiaramente che questi riconoscimenti erano venuti a noia. E ne era tempo!

L'amore era il fondamento principale della commedia: non l'amore alto, elevato, nobile, ma l'amore de' sensi, l'appetito materiale, fisico, voluttuoso: l'adulterio è di frequente l'unico soggetto di molte commedie. Ma non è ciò che specialmente secca e disturba: è piuttosto la uniformità con cui l'intreccio amoroso è svolto, non ostante la varietà degli ingredienti e il piccante delle situazioni.

Carattere della commedia del secolo XVI è pure la semplicità dell'intreccio, qualità preziosa pure dovuta ai modelli pagani. Talvolta però per amore del vario, si ampliavano le commedie antiche, come il Gelli che nella *Sporta* ampliò l'*Aulularia*; tal'altra per amore dello strano e dell'avviluppato, se ne fondevano insieme due o più, come il Vecchi che nella *Moglie* collegò l'*Andria* e i *Menecini*; tendenza questa, all'intreccio avviluppato, che predomina nel secolo successivo.

Baldassare Peruzzi, Raffaello Bastiano da San Gallo, il Vasari abbellivano o costruivano le scene a quei tempi: grande magnificenza era posta negli spettacoli: generale era l'entusiasmo per queste rappresentazioni: entusiasmo che ci spiega il corrispondere di esse allo spirito dell'epoca rimpagantita. Intermezzi splendidi segnavano le pause della commedia: balli, canti, pantomime, giostre. Nel prologo alla *Strega* il Lasca dice che « un tempo si facevano gli intermezzi, perchè servissero alla commedia; ora si fanno le commedie, che servono agl'intermezzi ». Erano tutte le arti che si univano per incantare e rapire il pubblico, e accenderlo d'ardore per l'opere teatrali: ardore che, generalizzandosi, dalle sale de' ricchi passò a' pubblici teatri.

Per questo grande interesse, per questo sfarzo ed ammirazione, ecco sorgere fungaje di commediografi: tutti scrivono per il teatro: tutti vogliono il trionfo della scena. Lasciando da parte i notai, i pedagoghi e i frati — esclama il Lasca — insino agli artefici meccanici e vilissimi, si mettono a comporne, come se esse (commedie) fossero rispetti o frottole.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Prologo all' *Avzigogolo*.

Ciò però che bisogna notare si è che il pubblico che assisteva e applaudiva a quelle produzioni, era un pubblico affatto ristretto: un pubblico di dotti, di principi, di cortigiani, di nobili, di prelati, di ricchi. Il popolo non le capiva, o non le gustava: come ci dice il Lasca, al popolo dilettavano più le commedie liete e graziose de' Zanni che le savie e le severe.<sup>1</sup> Dapprima le sacre rappresentazioni, poi la commedia dell'arte furono il pascolo gradito del popolo nostro, trovandole più corrispondenti all'indole, a' pensieri, all'educazione, a' costumi proprii. Alle fredde produzioni imitate esso preferiva le stravaganti e licenziose produzioni a canovaccio; all'imitazione di Plauto e di Terenzio le buffonerie d'Arlecchino: Arlecchino « qui plait et qui plaira toujours infiniment », come diceva ancora nel secolo decimottavo Luigi Riccoboni.<sup>2</sup> E nessuno di questi uomini d'ingegno vero ed immaginazione forte seppe comprendere le inclinazioni del popolo, interpretarle, avvivarle, renderle immortali.

8. — Fra gli innumerevoli che allora illustrarono, o crederettero d'illustrare, il teatro italiano, ricorderò<sup>3</sup> il cardinale Bernardo Dovizi, nativo e vescovo di Bibbiena, che scrisse la *Calandria*, in prosa, in cui imitò i *Menecmi* di Plauto, ma fece i due *simili* di sesso diverso. Fu rappresentata ad Urbino, ed « è piaciuta estremamente » dice Baldassar Castiglione<sup>4</sup>: commedia condotta con grande avviluppamento d'intreccio e di casi, e che oggi giudichiamo piena d'oscenità e turpitudini sì di parole che di fatto. Si sente però in questa produzione, insieme agli altri pregi, quali il retto intendimento della sceneggiatura, l'ispirazione comica, la felicità delle situazioni, la corrispondenza del linguaggio a' caratteri, si sente, dico, una inconscia tendenza a spastojarsi dalla pedantesca imitazione degli antichi in cui fin allora si era tenuta la drammatica e per cui anche il mondo rappresentato nulla risentiva dell'ambiente

<sup>1</sup> Prologo alla *Strega*.

<sup>2</sup> Op. cit. — I. Cap. VI.

<sup>3</sup> Il *Timone* del Bojardo, diviso in cinque atti, scritto in terza rima, più che altro è un dialogo, a imitazione del « *Timone* » di Luciano.

<sup>4</sup> Lettera a Ludovico Canossa.

moderno, contemporaneo. Il Dovizi senti certamente e prima d'ogni altro tentò — osserva Alcibiade Moretti, — forse più per naturale ispirazione del suo eletto ingegno, che non per proposito deliberato, di dare alla scena quel colore nostrano, che invano cercheresti nei commediografi anteriori<sup>1</sup>.

Ludovico Ariosto ci ha dato cinque commedie, in endecasillabi sdruccioli: la *Cassaria*, il *Negromante* i *Suppositi*, la *Lena*, la *Scolastica*, questa non compiuta. Pare strano che un ingegno così vario, così fantastico, così immaginoso come il suo, non abbia, nelle commedie, ardito di liberarsi quasi per nulla dalle pastoie della più pedantesca imitazione: sembra anzi che egli stesso se ne vanti, dichiarandolo nella « *Cassaria* »:

solo stimo

Quel che gli antichi han detto esser perfetto;

e nel prologo ai *Suppositi*, contaminazione dell' *Eunuco* di Terenzio e dei *Captivi* di Plauto, aggiunge che « non solo nelli costumi, ma negli argomenti ancora delle favole vuole essere degli antichi e celebrati poeti a tutta sua possanza imitatore ». <sup>2</sup>

Si eleva gigantesco sopra tutti, e con una sola commedia, Niccolò Machiavelli, pur autore di una dimenticata *Clizia*, imitazione della *Casina* di Plauto. La commedia che gli dette diritto a chiamarsi il nostro più grande commediografo del secolo XVI, e che lo ha collocato accanto a Molière, a Goldoni, ad Aristofane, è la *Mandragola*: eco potente, vera, arguta della sua età, rappresentazione audace, crudele, spietata della corruzione de' tempi, estrinsecazione di caratteri pieni di vita, di energia comica, di verità umana. Per il Macaulay<sup>3</sup> la *Mandragola* è la migliore

<sup>1</sup> Il Riccoboni spinge il suo entusiasmo fino al punto di dire di queste corbellerie: « Pour moi je crois que les Poetes Comiques Grecs, que ne connoissons que pas les échantillons qui nous en restent des Comedies de Aristophane, et des piéces que Terence a tirées d'eux, je crois, dis-je, que les Grecs, les Latins, et les Modernes, sans en excepter les Italiens après ou avant *Bibiana* n'ont jamais fait, et peut-être ne feront-ils jamais une Comédie ainsi parfaite que la *Calandra*. — Enfin selon moi je décide que la *Calandra* est le modele de la bonne Comédie » — *Hist. du th. it.* — Tomo II, pag. 143.

La citazione del Moretti si riferisce all'articolo di lui: *Bernardo Dovizi e la « Calandra »*. Pubblicato nella *Nuova Antologia*, 15 Giugno 1852 — pagina 601.

<sup>2</sup> V. D'ANCONA. — *Origini del teatro ecc.* e più precisamente: *Il teatro mantovano nel sec. XVI.*

<sup>3</sup> N. M. negli *Essays*.

commedia del teatro italiano, superiore alle migliori del Goldoni, inferiore solo alle più belle del Molière<sup>1</sup>. Ben differente negli intenti dalla commedia del Bibbiena, scettica pittura di vizi, la *Calandra* — dice giustamente il Graf — è un episodio della vita sociale dei tempi inquadrato in una scena di teatro; la *Mandragola* e il *Candelaio* sono episodi di quella vita inquadrati in un tribunale<sup>2</sup>. Fu a buon dritto osservato come la *Mandragola* è la commedia di una società, di cui il Principe è la tragedia. Il grande giustiziere era adunque un solo spirito, ma quale spirito! Da Dante a lui, l'Italia non aveva avuto figlio più degno<sup>3</sup>.

Di Pietro Aretino abbiamo: il *Marescalco*, la *Cortigiana*, l'*Ipocrito*, la *Talanta*, il *Filosofo*: commedie che meriterebbero d'essere studiate più di quanto non furono finora: perchè la vivezza dello stile, delle immagini, della lingua si accoppia a una originalità molte volte potente, imponente, shakespeariana. L'Aretino può degnamente sedere accanto a Niccolò Machiavelli.

Il *Candelaio* di Giordano Bruno è l'altra commedia del secolo decimosesto, che più ha energia di vita e potenza d'originalità: licenziosa, ma d'una licenza che è tutta una satira continua, una censura spietata de' costumi, delle ipocrisie, delle tronfie nullità<sup>4</sup>.

Giambattista Gelli, nello stesso secolo, scriveva la *Sporta* e l'*Errore*; Antonfrancesco Grazzini detto il « Lasca » ci dava sette commedie: la *Gelosia*, la *Spiritata*, la *Strega*, la *Sibilla*, la *Pinzochera*, i *Parentadi*, l'*Arzigogolo*<sup>5</sup>: commedie ove egli cerca di non imitare i classici, non sempre riuscendovi: « egli non ha tolto agli altri o rubato ai moderni, e massimamente il soggetto e l'invenzione »<sup>6</sup>: gran bella cosa, se alle intenzioni avessero corrisposto i fatti! Benedetto Varchi compeneva la *Suocera*, in parte condotta a imitazione della *Hecyra* di Terenzio; Agnolo

<sup>1</sup> V. VILLARI — *Op. cit.* — Vol. III.

<sup>2</sup> *Studi drammatici ecc.* — pag. 86.

<sup>3</sup> La prima edizione della *Mandragola* è del 1524, Roma. — Fra le moderne leggi: *La Mandragola*, preceduta da una conferenza umoristica di Jarro, con note e commenti. Firenze, 1857.

<sup>4</sup> V. GRAF. — *Op. cit.* ecc.

<sup>5</sup> Pubblicate insieme da' Giunti, 1582.

<sup>6</sup> Prologo alla *Gelosia*.

Firenzuola: la *Trinunzia* e i *Lucidi*, imitazione dei *Menecmi* di Plauto; Torquato Tasso: *Gli intrighi d'amore*, in cinque atti; Jacopo Nardi l'*Amicizia* e i *Due felici rivali*; Donato Giannotti: la *Milesia*, commedia in terza rima e il *Vecchio amoroso* in prosa; Giangiorgio Trissino: i *Simillimi*, imitazione pure questa dei *Menecmi*, e ove egli introdusse il coro a modo della commedia antica greca<sup>1</sup>; Lorenzino de' Medici: l'*Aridosio*; Luigi Alamanni: la *Flora*, commedia in cinque atti alla latina, e i cui versi, dice l'autore *sono simili a quelli di Plauto e di Terenzio*. Così dice e così crede l'Alamanni; ma si veda se a petto dei versi dei due grandi romani possa stare roba come questa:

Questo mondo va mescolando sempre amaritudine  
Con dolcezza, acciò che gli uomini vantar non si possano  
D'essere interamente beati, ma si ricordino  
Che sono ove i contenti interamente non si trovano.<sup>2</sup>

Giovan Maria Cecchi è il più fecondo commediografo del tempo. Si hanno di lui più di cinquanta lavori teatrali, tra i quali ventuna commedia: l'*Assiuolo*, la *Dote*, la *Moglie*, gli *Sciamiti*, i *Rivali*, il *Corredo*, la *Stiava*, il *Donzello*, il *Debito*, i *Dissimili*, gli *Incantesimi*, lo *Spirito*, l'*Ammalata*, il *Serviziale*, il *Medico*, la *Macaria* o *Majana*, il *Diamante*, le *Cedole*, le *Pellegrine*, le *Maschere*, i *Contrassegni*; commedie di argomento sacro: il *Figliuol prodigo*, l'*Esaltazione della Croce*, lo *Sviato*, il *Samaritano*, la *Morte del re Acabbo*, l'*Andazzo*, la *Pittura*, la *Romanesca*, la *Sciolta*. Molte delle sue commedie sono condotte a imitazione degli antichi: la *Dote* del *Trinummus*, i *Dissimili* degli *Adelphi*, la *Moglie* dei *Menecmi*. L'argomento dell'*Assiuolo*, che il Cecchi dice « non cavato nè da Terenzio nè da Plauto, ma da un caso nuovamente accaduto a Pisa », pare tratto da novelle del *Decamerone*<sup>3</sup>. Il Cecchi porta in tutte le sue commedie di imitazione un sentimento vivo de' tempi, de' costumi, delle idee contemporanei. « Après un examen exact — scrive esagerando il Riccoboni — je n'ai trouvé que le grand Molière et Cecchi

qui ayent scû faire usage des anciens, en rapprochant à nos mœurs, ou des pièces entières, ou des scenes de Plante et de Terence, sans qu'elles nous blessent en rien, comme j'ai dit autre part. »<sup>1</sup> Per quel che riguarda la nuova forma data alla sacra rappresentazione, lasciamo la parola al D'Ancona: Il Cecchi spiegava apertamente le Rappresentazioni condotte secondo le antiche norme, chiamandole « Misteri da zazzere. » Riformò dapprima le antiche norme delle Rappresentazioni, togliendo via « quel non so che di vecchio, per dir così, che dava lor la rima » e facendole « in versi sciolti » aggiuntovi gl'Intermedi che sono « cosa moderna; » nè si fermò a questo solo. Per lui la Favola spirituale era una prima trama, su cui più o meno felicemente ordire casi e affetti profani, mescolando cogli umani i caratteri sacri, e tutto sottomettendo alle norme dell'arte scenica. I Ragazzi bravacci della *Esaltazione*, dell'*Acabbo*, della *Scozia*, l'Avaro della *Esaltazione* e della *Scozia*, il Parassito del *Samaritano* e della *Scozia*, sono tipi comici invariabili e totalmente umani, studiati un po' sul vero e un po' nel Teatro latino, che s'intrecciano coi personaggi biblici ed evangelici o leggendari, anch'essi umanizzati, e quasi diminuiti della loro aureola di Santi. Qualche volta ei conserva gl'ingegni e le pratiche della Rappresentazione, come nello *Sviato*, ove « il Vecchio diviene un Angelo e Mico un Demonio », o ne' *Malandrini*, in che « il Canovajo si trasforma in Demonio et apresi il palco e si salta dentro », o nell'*Acabbo*, dove « si apre il cielo e apparisce Dio nel trono della sua maestà con assai Angeli attorno, e la Misericordia e Giustizia più basso, e, rotto il palco, come dal centro della terra, escono due diavoli ». Ma, in tutto il rimanente, la Leggenda sacra è mutata in un caso della vita ordinaria; il che in nessun altra Commedia di simil genere meglio si vede che nel *Figliuol Prodigo*, deliziosa pittura di costumi fiorentini, dove di leggendario null'altro è rimasto, salvo il titolo. Spesso abbiamo anche la trasmutazione di un argomento sacro in profano; nè l'*Ammalata* altro è in sostanza, se non la *Santa Guglielma*; ma quanta differenza è dall'una

<sup>1</sup> Prima edizione, Venezia, 1548.

<sup>2</sup> Prima edizione, L. Torrentino, Firenze, 1556.

<sup>3</sup> G. III, n. 6; VI, n. 8; VII, n. 7.

all'altra! Nella rappresentazione la innocente Moglie scacciata dal Marito è racconsolata dalla Vergine, che le dà il potere di sanare colle sue mani benedette il mal della lebbra; e per questo dono, l'infelice restituisce la sanità al Marito e al Cognato, che l'hanno scacciata e infamata. Ed anche nella Commedia del Cecchi troviamo lo stesso caso: ma chi ammaestra la moglie perseguitata è una vecchiaia, e la medicina consiste in un cert' olio cotto con erbe. Il soprannaturale, il divino, così, è andato tutto via, e la scienza ho sostituito il miracolo <sup>1</sup>.

Vanno inoltre citati: i *Fantasm* e i *Romiti* di Ercole Bentivoglio; il *Furto*, i *Bernardi*, la *Cofanaria* di Francesco D'Ambra; il *Beffa*, la *Cameriera*, l' *Interesse* <sup>2</sup>, gli *Inganni* <sup>3</sup> di Niccolò Secchi; il *Marito*, il *Ragazzo*, il *Capitano*, il *Ruffiano* di Ludovico Dolce; il *Tesoro*, l' *Emilia*, l' *Alteria* di Luigi Grotto.

✓ Come si vede, è una larga e feconda produzione: produzione per lo più non originale, non spontanea, non geniale, ma sempre artistica, perfetta di forme, piena di comicità, ridondante di spirito, splendida per lingua, dialogo, brio. Si sono ingannati quei grandi ingegni sulla via da seguire, non nazionale, non italiana, non propria; ma una volta nell'errore, peccarono, ma peccarono per bene. Il teatro comico del cinquecento — Alberto Agresti così conchiude i suoi *Studi sulla commedia italiana del secolo XVI* — non fu dunque una pallida copia d'altri tempi. Francia e Inghilterra udirono quelle nostre commedie, e le applaudirono, mentre meravigliarono nel vedere che gli italiani avevano resa artistica fin la lascivia. Quelle nazioni allora cominciavano ad educarsi al culto dell'arte, mentre noi, vecchi artisti, avevano finito per ammirare l'arte per l'arte. Noi avevamo poeti drammatici, quando le altre nazioni non sapevano ancora di teatro, ed assistevano alla rappresentazione di qualche farsaccia, o convenivano al castello dei burattini. Due genii potenti non disprezzarono le nostre commedie: Molière le studiò e se ne giovò non

poco, e specialmente dell'Assiuolo, del Candelajo, dell'Ipocrito, e via; e l'Inglese, che, autore ed attore, vive oscuro e quasi inconsapevole del suo genio, spettatore al teatro italiano in Londra, non ebbe a sdegno di ispirarsi in alcuni caratteri ed in alcune scene de' nostri commedi. Questo Inglese ha un nome che vale quanto l'Inghilterra: Guglielmo Shakespeare. <sup>1</sup>

9. — Questa commedia, che fu detta *erudita o sostenuta* ebbe ben pochi cultori nel secolo successivo. Il pubblico si era man mano venuto entusiasmando per tutto ciò che fosse spettacoloso, straordinario, strano, inverosimile: la semplice commedia a imitazione classica perciò mancava degli elementi necessari per aver l'appoggio del popolo: presero quindi facilmente il sopravvento le commedie a imitazione spagnola, la commedia dell'arte, il melodramma. La commedia sostenuta dovè subire la stessa sorte della tragedia, fino al momento in cui, ritornato più giusto il concetto dell'arte e della vita, Carlo Goldoni non la risvegliò e rinnovellò, italiana, dalle macerie onorate della commedia a soggetto.

La tirannia de' principi fatta più paurosa, il gesuitismo invadente e timoroso d'ogni cosa, dettero l'ultimo colpo alla libera commedia, dipintrice dei costumi e dell'idee: parve che questo fosse genere troppo pericoloso: e alle commedie si preferì dapprima il dramma pastorale, eppoi il dramma musicale, dove la innocua mitologia non poteva dare che sollazzo, e non esempio o monito, agli spettatori: « e l'Italia, la quale aveva con tanto senso dell'antico e tanta magnificenza risuscitato Plauto e Terenzio, e creato una foggia drammatica, che alle altre nazioni servì di modello, l'Italia, poco appresso fu pure inventrice e propagatrice del Melodramma, forma nuova e mescolata, acconcia a grandi spettacoli, a ornar la quale insieme gareggiarono tutte le arti sorelle, e i principi vi profusero tesori a larga mano. » <sup>2</sup>

<sup>1</sup> D'ANCONA — *Origini ecc.*

<sup>2</sup> Rappresentato nel 1547 a Milano davanti al re Filippo.

<sup>3</sup> Molière imitò questa commedia nel *Dépit Amoureux*.

<sup>1</sup> Pag. 161-162.

<sup>2</sup> D'ANCONA — *Origini ecc.* Vol. II, pag. 161 e seg.

Giambattista Della Porta (1530-1615), uomo di ingegno versatile, profondo e osservatore, compose molte commedie, delle quali quattordici sono edite: la *Tabernaria*, la *Carbonaria*, la *Chiappinaria*, i *Fratelli rivali*, la *Cintia*, la *Fantesca*, l'*Olimpia*, il *Moro*, la *Sorella*, i *Fratelli simili*, l'*Astrologo*, la *Turca*, la *Furiosa*, e la *Trappoleria*, imitazione del *Pseudolus* di Plauto, e di cui ci resta anche lo *scenario*<sup>1</sup>. Scrittore non ancora abbastanza studiato, egli rappresenta, col Cicognini, ciò che di più geniale, fecondo e nuovo si è tentato nel secolo decimosettimo.

Alcuni lavori di indole drammatica ci dette Michelangelo Buonarroti il giovine: due favole drammatiche, il *Natale d'Ercole* e il *Giudizio di Paride*; le *Mascherate*, dove alle grazie della forma cresce pregio la molteplice varietà dei personaggi mescolati a cori di maschere, a Covielli, a Zanni, a Scartati d'amore, e a Zitti<sup>2</sup>; la *Tancia*, commedia rusticale, quasi tutta in ottave, che ha il solo merito di dipingere al vivo i costumi de' contadini del Fiorentino<sup>3</sup>; la *Fiera*, interminabile lungagnata in cinque giornate, di cinque atti ciascuna, in cui l'autore volle rappresentare i vari *accidenti che possono occorrere in una gran fiera*. Vi si incontra perciò d'ogni genere persone: bottegai, mercanti, sensali, albergatori, studenti, potestà, potestessa, ecc. senza dire delle figure allegoriche, quali la Mercatura, il Commercio, il Cambio, l'Arte, le Leggi, l'Interesse, e va dicendo. Il grande ed esemplare pregio di questi lavori è d'essere una miniera inesaurita di parole, motti, frasi toscane<sup>4</sup>.

Di Girolamo Gigli, vero e spontaneo ingegno comico, abbiamo due commedie in prosa: il *Don Pilone* ovvero il *Bacchettone falso*, e la *Sorellina di Don Pilone* ovvero l'*Avarizia più onorata nella serva che nella padrona*. Il *Don Pilone*, scrive il Gigli, « fu tirato dal celebre *Tartufo* di Molière; ma egli è così mutato dal passaggio che ha fatto da un

idioma all'altro, che il Don Pilone è oggidì un'altra cosa che è il *Tartufo*. Il dialogismo è tutto svariato, l'idiotismo, la sentenza, il sale. Molte scene vi sono aggiunte del tutto, molti episodi e tutti gl'*intermedi*, i quali sono una continuata satira contro la falsa pietà, espressi per via d'azione muta. » E l'autore qui non dice bugia.

Giambattista Fagnoli scrisse una ventina di commedie ove riproduce la vita e il linguaggio del popolino: la loro forma è gaja, facile, vivace: magre per altro di pensiero, snervate, e di niun'altra cosa abbondanti che di quel falso ridicolo tutto da non sensi e freddure, lo che piace allo sciocco vulgo, e tanto è inerescevole agli uomini di buon senso. Così lo giudicava un contemporaneo<sup>1</sup>.

Molte commedie si devono pure a tre dei più grandi di quel secolo: a Giambattista Andreini, detto *Lelio*, e autore dell'*Adamo*; e fra esse: la *Sultana*, la *Rosa*, la *Rosetta*, la *Turca*, la *Centaura*, *Le due commedie in commedia*, ecc.; a Pier Maria Cecchini, detto Fritellino, che ci lasciò due commedie: la *Flaminia schiava* e l'*Amico tradito*; a Tiberio Fiorillo, illustre *Pulcinella*, che ce ne diè parecchie: tutte però dovrebbero annoverarsi a quella produzione intermedia fra la commedia letteraria e la commedia dell'arte.

Seguendo sempre il disegno e la condotta delle *erudite*, buone commedie si continuarono a fare nelle Accademie, nei primi anni del secolo, e soprattutto in quella degli *Intronati* di Siena; e ne composero pure altri scrittori, di cui basterà ricordare il nome, quali Girolamo Bargagli, Belisario Bulgarini, il Malavolti, Ottavio Isa, Lorenzo Stellati, Gaetano di Sermoneta, Antonio Brignole, Prospero Bonarelli, Carlo Maria Maggi, Scipione Errico che con le *Rivolte di Parnaso* schernì lo stile marinesco e l'opense,<sup>2</sup> e Giambattista Guarini che ci diè pur una commedia, l'*Idropica*, nel 1608 rappresentata a Mantova.

<sup>1</sup> GIOVAMBATTISTA CLEMENTE NELLI. — *Saggio di storia letteraria fiorentina del secolo XVII ecc.*, già citato — pag. 5.

Citiamo del Fagnoli: *Amore e fortuna*, *Amore non vuole avarizia*, il *Cicisbeo*, ecc.

V. pure DOTT. MARIANO BENCINI. — *Il vero Giovan Battista Fagnoli e il Teatro in Toscana a' suoi tempi*, Firenze, 1884. Lavoro confuso e incompleto.

PALAGI. — *La villa di Lupeggi e il Poeta Fagnoli*.

<sup>2</sup> NAPOLI-SIGNORELLI. — *Op. cit.* — Tomo 4 — *passim*.

<sup>1</sup> V. CAMERINI. — *Scrittori comici nei Nucci proffili letterari*. Milano, Battezzati.

<sup>2</sup> MORSOLIN. — *Il seicento*, ecc. — pag. 14

<sup>3</sup> Firenze, Giunti, 1612.

<sup>4</sup> La *Fiera* e la *Tancia* con annotazioni di P. Fantani. — Firenze, Le Monnier.

Tra il secolo decimosettimo e il decimottavo Luigi Riccoboni, famoso attore, che volle essere anche autore e critico, tentò una riforma del teatro, ma fallì: come autore fu fischiato, come critico fu creduto pazzo. Si ricordano di lui: la *Moglie gelosa* e le *Sorprese d'amore*. I tempi non erano ancora maturi per la riforma teatrale: ci volevano il genio, la costanza, la valentia di un Goldoni, per vincere le riluttanti forze della tradizione e dell'abitudine.

10. — Ebbero invece plauso e onori e trionfi quelle commedie che si adattarono a' tempi, ne interpretarono lo spirito, ne solleticarono il gusto; quelle commedie che non si arretrarono a portare sulle scene l'impossibile, il meraviglioso, lo spettacoloso, pur di piacere alle moltitudini e d'averne le acclamazioni; quelle commedie che il Tiraboschi confonde in un sol mazzo, e dice che non erano che « un tessuto di ridevoli buffonerie, senza regolarità e senza verosimiglianza di intreccio e senza ornamento alcuno di stile, e spesso ancora ripiene di oscenità e lordure, per ottenere dalla plebaglia quel plauso, che dalle colte persone non poteasi sperare. »<sup>1</sup> Era adunque l'influenza della commedia dell'arte che penetrava nella commedia regolare, la quale dovè scendere a patti con la manifestazione popolare del genio comico italiano. Il male fu che l'impresa non fu tentata da uomini di largo ingegno: giacciono gli autori de' tempi, forse immeritamente, nella pace inonorata dell'oblio.

Uno dei caratteri principali che distingue questo genere di commedia è la mescolanza dei dialetti alla lingua italiana. Esempi di ciò troviamo nel Berni<sup>2</sup>, nel Tasso<sup>3</sup>, nel Buonarroti, nel Gigli, nell'Amenta, nel Fiorillo già ricordati. Ma celebri soprattutto restarono le commedie di Angelo Beolco, come attore detto *Ruzzante*, un *bouffon de la Renaissance*, *qui avoit en lui, à son insu, du Shakespeare et du Molière*<sup>4</sup>: del quale rammentiamo: la *Piovana*, la

<sup>1</sup> *Op. cit.* — Tomo VIII - parte II. — pag. 499.

<sup>2</sup> Il Berni da giovane compose un lavoro drammatico in ottava rima intitolato la *Cabrina*, in cui è usato il dialetto del Casentino.

<sup>3</sup> Negli *Intrighi d'Amore* un capitano napoletano parla il proprio dialetto.

<sup>4</sup> MAURICE SAND. — *Masques et bouffons*. — Paris, 1860 - Preface de GEORGES SAND. Pag. VIII.

*Anconitana*, la *Moschetta*, la *Fiorina*, la *Vaccaria*, dove si parla promiscuamente<sup>1</sup> il padovano campagnuolo, il bergamasco, il bolognese, il veneziano, il fiorentino, e perfino il greco<sup>2</sup>.

Seguono per tempo e per merito quelle di Andrea Calmo, veneziano (morto nel 1571): la *Fiorina*, il *Travaglia* ed altre<sup>3</sup>; la *Venere Addolorata*, favola tragica del napoletano Giambattista Basile (morto nel 1632); e le commedie in milanese di Carlo Maria Maggi (morto nel 1699), che introdusse per il primo la maschera di *Meneghino*.

Ricordiamo pure Adriano Banchieri per le sue commedie in bolognese, fra cui la versione della *Tancia* del Buonarroti, e una favola boschereccia in napoletano di Giulio Cesare Cortese.

11. — Più fortunati d'assai furono gli imitatori del teatro spagnuolo: forma nuova, e perciò più rispondente alla sete di novità e stranezza, allora generale nel pubblico. Le stranezze dell'opera in musica, accompagnata da tutti gli allettamenti della vista e dell'udito, fecero sempre più, intorno alla metà del secolo, comparire insipide e fredde le rappresentazioni regolari tragiche e comiche; e queste si videro in un tempo stesso abbandonate dagli attori accademici e dagli istrioni o commedianti pubblici. Gli uni e gli altri si invaghiarono della nuova foggia di commedie spagnole, che gli italiani, non osando dar loro il nome di commedie nè di tragedie, chiamarono *opere regie*, *opere sceniche*, *azioni tragicomiche*<sup>4</sup>, ove s'alternavano il buffonesco e l'eroico, le apparenze fantastiche e la storia, la vita civile e il miracoloso: molte se ne composero ad imitazione di quelle di *espada y capa*, ripiene di avvenimenti notturni, di ratti, puntigli, duelli, equivoci, raggiri, sorprese

<sup>1</sup> Riccoboni. — *Hist. du th. it.* — I - pag. 50-51.

<sup>2</sup> Il Ruzzante visse dal 1502 al 1542.

<sup>3</sup> V. V. Rossi. — *Le lettere di messer Andrea Calmo*. — Torino, 1888.

<sup>4</sup> Ecco cosa ne dice il nostro Riccoboni: « le nom de Tragédie étoit devenu étranger dans notre Pais: les Monstres qui avoient succédé à la Tragédie n'en portoient point le nom glorieux... on les nomma *Opere Tragiche*, *Opere Regie*, *Opere Tragicomiche* ecc... Les Tragi-Comedies Espagnoles, comme la *Vie est un Songe*, le *Sanson*, le *Festin de Pierre* et d'autres semblables étoient les plus beaux ornemens du Théâtre Italien ». — *Hist. du th. it.* — I. pag. 47.



al *favor de'manti*.<sup>1</sup> Fu allora che cominciarono a tradursi Lope, Calderon, Solis e gli altri grandi comici di Spagna.

Opere di soggetto tragico, quanto di soggetto comico, o di carattere misto, furono scritte quasi tutte in prosa, che si volle esprimesse tutte le gradazioni de' sentimenti, de' personaggi, delle situazioni, degli affetti. Già fin dal secolo XVI si cominciò a scrivere tragedie in prosa: così Giambattista Bencivenni, Agostino Micheli, Marcantonio Ricci. Agostino Micheli, in un trattato pubblicatosi a Venezia nel 1592, sostenne ciò potersi, anzi doversi fare; favorevoli gli furono Alessandro Piccolomini, Roberto Titi e Paolo Beni, « in questa ragione fondati, che inverosimile sia che gli uomini parlino in versi. Ma per avventura altro motivo anche concorse ad inclinare gli intelletti a questa opinione. Ciò fu l'esempio de' buoni comici, che in prosa avevano le lor commedie dettate. »<sup>2</sup> Contrari furono il Minturno, il Viperani, il Patricio, il Riccoboni padre, il Summo, il Vettori, ed altri molli. Ma l'esempio di Jacopo Cicognini, *l'esempio e l'autorità di quest'uomo a' suoi di accreditato*<sup>3</sup> trasse seco la turba, e innumerevoli sorsero gli imitatori, soprattutto volgendosi ai capolavori di Spagna.

Da alcuni passi del Crescimbeni<sup>4</sup> e dall'esame attento di queste produzioni si rileva quale fosse il carattere delle composizioni alla spagnolesca: una mescolanza del tragico col comico, un abuso straordinario di fatti prodigiosi e cavallereschi, un contatto continuo di personaggi delle più differenti condizioni, licenziosamente parlanti fra di loro, re con servi, eroi con buffoni. Di più, il linguaggio del popolo basso non fu sdegnato dai nuovi commediografi: frasi plebee, triviali, oscene infiorarono sempre le loro produzioni. Si videro in esse, nota il Salfi,<sup>5</sup> insieme e principi e buffoni, e cavalieri e facchini, e libertini e romiti, ed angeli e demoni: allo stesso modo si mescolarono la storia e la favola,

<sup>1</sup> NAPOLI SIGNORILLI. — *Op. cit.* - IV. - pag. 181.

<sup>2</sup> QUADRIO. — *Della storia e della ragione d'ogni poesia* — vol. III, parte I, tomo 4, p. 110.

<sup>3</sup> Ivi — pag. 113.

<sup>4</sup> GIO. MARIO CRESCIMBENI — *Istoria della volgar poesia*. — Venezia, 1731, 3. ed. Commenti al lib. I, vol. I, lib. IV, pag. 271 e pag. 295; *La bellezza della volgare poesia*, Venezia, 1730, dialogo sesto, pag. 106-107.

<sup>5</sup> F. SALFI — *Saggio storico critico della Commedia italiana*. — Parigi, 1829. — pag. 37 e 26-27.

le cronache e le novelle, il pianto e il riso, tutti insomma gli estremi più discordanti e opposti. E così da un eccesso di regolarità e di noia si traboccò a un accesso di libertà, che consisteva non già a far meglio, ma a far tutto il contrario di ciò che era stato già fatto. Si abbatterono così le regole aristoteliche sotto gli auspici dell'esuberante teatro spagnuolo; così alle forme classiche e regolari divenute per la stitichezza di coloro che le impiegavano fastidiose e riguardate quali ostacoli al perfezionamento del genere, se ne sostituirono altre più bizzarre e più strane; ed allontanandosi ognora più dai confini della verosimiglianza e del gusto che evita sempre gli eccessi, si passò da una superstiziosa regolarità a una sfrenata licenza.

Si dette largo campo alla parte spettacolosa, sì che un contemporaneo esclama: « Non sappiamo se gli antichi avessero tante mutazioni di scena, quante ne hanno ritrovate i Moderni, e con tanta varietà, che non resta più al pensiero d'indagare, vedendosi in un momento trasformare la Scena da Palagio in Città, da Sala in Bosco, da Galleria in Giardino, da Prateria in un Cielo, e da Cielo in un Inferno: in tante forme e con tanta velocità ed arte, che sembra più tosto incanto degli occhi, che ritrovato dalle macchine ». <sup>1</sup> E altrove: « Perchè poi gli antichi non videro come ha potuto l'arte inventare le metamorfosi in scena di trasformarsi in Aquila, Leone, Serpente, ed altro, avendolo per impossibile, l'esclusero, benchè avessero le loro macchine tra le Regole de' Teatristi antichi; oggi che l'arte è giunta a tanta eccellenza, che ci fa vedere ciò che l'occhio appena può credere, e si fa con tanta sollecitudine e destrezza, che sembra farsi per arte magica, io queste belle stravaganze non escluderei dai Teatri, essendo fatte usuali, e tanto comuni, che fanno stupire lo stesso stupore; anzi l'Arte supplitrice della Natura tante ne va di giorno in giorno inventando, che per tante stravaganze può dirsi l'Arte della Natura più bella; l'hanno ammirato i citati Teatri di Venezia, Roma, Napoli, Milano, Bologna, Parma,

<sup>1</sup> ANDREA PERRUCCI — *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. — parti due. *Giovevole non solo a chi si diletta di Rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademi, e Curiosi*. — Napoli, 1699. — pag. 26.

Firenze, Palermo, ed altri, e se si è conosciuto che dilettono, piacciono, e riescono, si accettino con l'uso comune, e quando si errasse, è meglio errar con tutti, ch'esser saggio con pochi ».<sup>1</sup>

Nomi strani, come si è visto, presero allora le produzioni teatrali: opere regie, opere sceniche, azioni regicomiche, opere tragiche, opere tragisatirocomiche, ecc.; ma il nome che prevalse, e che più corrispondeva al contenuto di esse, fu *tragicommedia*. Ed ecco come la giudica un autore drammatico contemporaneo: « Una delle ragioni, per le quali si veggia introdotta ne' nostri tempi la Tragicommedia, mi persuado sia stata la brama in alcuno suscitata di arrecare novità al Mondo, e piacere così alle genti stanche del modo ordinario delle moderne Commedie; ma se si deggia esaminare un tale componimento con le regole di buona poesia, accettata comunemente dalle scuole e dalle Accademie de' più letterati, non so vedere che luogo possa tener la Tragicommedia nella Drammatica Poesia, non essendo una imitazione de' migliori, nè tale, che si veggia fino al fine mantenere la Tragica dignità dei Reali Personaggi, o di altri somiglianti, ed altresì non può dirsi un'imitazione de' peggiori, rappresentandosi in essa uomini che sovrastano alla condizione de' privati Cittadini. Un tale dramma si appalesa un miscuglio di Principi e di Privati conversanti insieme, forse con troppa familiarità; la qual cosa non si confà molto col verosimile; laonde un moderno Scrittore biasimando fra gli altri autori un Poema tale, lo chiamava un mostro di Poesia, cotanto contraffatto che i Centauri, gli Ippogrifi e le Chimere appresso a queste sono Parti graziosi e perfetti; un composto poetico formato ad onta delle Muse e a dispetto della Poesia tutto mescolato d'ingredienti fra di loro discordi e nemici incomparabili. In somma un Dramma, in cui si avvera il proverbio, nè carne, nè pesce ».<sup>2</sup> E nel modo seguente pur ne parla un contemporaneo: « La *Tragi-Comedia*, ch'oggi si pratica ad imitazione delle Rintoniche, chiamate *Ilaro-Tragedie* da

<sup>1</sup> Ivi — pag. 136-137.

<sup>2</sup> GIROLAMO BARTOLOMMEI, già Smeducci — *Didascalia, cioè Dottrina comica* — Firenze, 1661. — pag. 48-49.

Suida, perchè inventate da Rintone, sono composte di tutti e tre' generi di scenica Poesia; perchè vi si portano le persone Eroiche, vi è la gravità Tragica nel miserabile; la Ilarità (per dirla latinamente) cioè allegrezza della Commedia nello scioglimento allegro, terminando in giubilo, con matrimonj, feste e paci; e la mordacità, giochi, risi e festevolezza della Satira nelle parti ridicole de' Buffoni, Servi accorti e sciocchi; onde fattosi in essa un misto di personaggi l'imitano i gravi con la Tragedia, i festevoli con la Commedia, ed i ridicoli con la Satira; sia termine a questa Regola il dettato del citato più volte poeta:

*Ficta voluptatis causa sit proxima veris* ».<sup>1</sup>

E il Gravina: « Del quale vile ossequio (alle genti straniera) il nostro teatro è divenuto campo di mostruosità: nel quale non han luogo altre produzioni dell' arte, se non quelle, ove meno si riconosce la natura ».<sup>2</sup>

Per più di mezzo reolo, ciò non ostante, questo genere drammatico formò le delizie del pubblico italiano, soprattutto per opera di Giacinto Andrea Cicognini, che ad esso presentò, trasformati, i capolavori del teatro spagnuolo. Segno adunque che pur qualche merito aveva, a qualche tendenza obbediva. I nostri buoni critici, tutti infatuati dell'imitazione classica e delle norme aristoteliche, come non compresero l'originalità, l'importanza e la novità del teatro spagnuolo, così ne disprezzarono affatto gli imitatori; dimodochè di essi quasi mai è fatta parola nei più moderni trattati e manuali di letteratura. Però, mentre la critica condannava, il pubblico applaudiva; sì che la critica restataci ne' volumi polverosi mal ci dà l'idea de' tempi, de' gusti, de' meriti. Degno perciò di studio sarebbe il ricercare quanto d'imitazione portarono questi autori, e quanto d'originalità; il vedere se per davvero nell'opera loro era perduta ogni retta coscienza d' arte, ogni sano intendimento drammatico. A questo scopo tendono appunto, in parte, alcuni nostri

<sup>1</sup> ANDREA PERRUCCI. — *Op. Cit.* — pag. 169-170.

<sup>2</sup> GIANVINCENZO GRAVINA. — *Della Ragione Poetica.* — Roma, 1798. — pag. 199.



saggi, felici se un giorno potremo completare, se non esaurire, lo studio della quistione.<sup>1</sup>

Una tendenza verso le libertà, a cui poi diede largo sviluppo l'imitazione spagnuola, si riscontra già in alcuni lavori drammatici del secolo XVI: nella *Virginia* dell'Accolti, nella *Donna Costante* e nell'*Amante furioso* di Raffaele Borghi e nell'*Erofilomachia*, nella *Prigione d'Amore* e nei *Morti vivi* dello Sforza d'Oddi; e soprattutto, e con proposito deliberato, nei *Tre tiranni* di Agostino Ricci, rappresentatisi a Bologna nel 1529. Egli dicea fin d'allora che era oramai tempo di abbandonare il metodo de' Latini e de' Greci — scrive il Salfi;<sup>2</sup> — che le leggi, gli usi, e i costumi dei tempi suoi erano da quelli andati sì differenti, che egli credeva lecito e necessario che i moderni cangiassero modo; e che perciò aveva concesso alla sua commedia la durata di un anno e certe forme che gli antichi non avevano peranche adoperato. E per dare ancor più d'autorità al suo sistema, egli lo fece esporre da Mercurio nel prologo. Nè mancò chi, convinto da sì gravi argomenti, proponesse questa commedia come l'unico modello da imitarsi per l'avvenire,<sup>3</sup> ma il secolo non era ancora disposto per ricevere questa nuova dottrina che era riservato a tempo più felice il mettere in voga; ed invece si videro comparire ed acclamar su le scene le commedie dell'Ariosto, del Bibbiena e del Machiavelli.

Stabilità e consolidatasi la potenza spagnola in Italia, anche nelle lettere il gusto spagno'o venne man mano a prevalere. Si tradussero allora commedie da questa lingua, e se ne composero dagli italiani ad imitazione, e in numero grandissimo. Molti, per vero, cercarono di ridurle ad unità di azione, a intrecci e scioglimenti più naturali; alcuni arrivarono perfino ad applicar loro la classica divisione de' cinque atti: ma la maggior parte si lasciarono trascinare dalla corrente<sup>4</sup>. Alfonso Ordoñez traduceva la *Cele-*

<sup>1</sup> ALBERTO LISONI. — *Gli imitatori del teatro spagnuolo in Italia*. — Parma, Ferrari e Pellegrini, 1895.

<sup>2</sup> Il Salfi qui allude al Riccoboni (*Hst. du th. it.* — I, pag. 182).

<sup>3</sup> Salfi — *Op. Cit.* — I, pag. 13.

Vedi pure Riccoboni — *Op. cit.* — 1 -- pag. 182-84.

<sup>4</sup> QUADRIO -- *Op. Cit.* -- Volume III, parte II, tomo V. - pag. 345-346. B. CROCE. *I teatri di Napoli*, 1891.

*stina*; Tommaso Calò la *Isabella* o la *Costante Muger* di Perez di Montalban; Michele Della Marra e Angiola d'Orso, comici famosi: *Con chi vengo, vengo* di Calderon; Tito Giulio Bempoli *L'armi e gli amori*, ovvero *Gli impegni nati per disgrazia* dello stesso Calderon; altre ne tradussero Lelio Manfredi, Brigida Bianchi, comica detta Amelia, Cesare de Leonardis, Domenico Antonio<sup>1</sup> e il canonico Carlo Celano di Napoli col nome di Ettore Calcolona.

Ma i corifei del nuovo indirizzo furono i due Cicognini: Jacopo e Giacinto, padre e figlio.

Jacopo Cicognini da Castrocara nacque il 27 marzo 1577. Fu accademico degli *Umoristi* e degli *Intronati* e, come tale, assunse il nome di *Confidente*. Si laureò in leggi a Pisa nel 1600, e con diploma del doge Marino Grimani, il dì 6 agosto 1602 fu riconosciuto « legittimo discendente dell'antichissima e nobilissima famiglia Cicogna delle più nobili di Venezia, che in Pasquale Cicogna coronò due secoli sono col reale diadema di San Marco il suo nobilissimo sangue. » Il documento si trova integralmente nella *Istoria degli scrittori fiorentini* di Giulio Negri.<sup>2</sup> La famiglia Cicognini nel fuggire da Venezia, continua il Negri, piantossi a Castrocara, e vi si mantenne, quantunque poi chiamata in Firenze e Prato, dove si illustrò il canonico Francesco fondatore del celebre collegio.

Jacopo governò la città di Segni in qualità di *vice-duca*, come si cava dal di lui sigillo, contorniato da queste parole: *Jacobus Cicognini V. Dux Signi*.

Morì nel principio del secolo XVII. non si sa l'anno preciso nè il luogo: così il Negri, e così in una indicazione della Biblioteca Casanatense in Roma.<sup>3</sup> Ma un'importantissima notizia a questo riguardo noi abbiamo invece rinvenuta nella *Toscana letterata* del Cinelli, che si trova fra i manoscritti magliabechiani. Ivi è detto che Jacopo Cicognini morì nel 1638 e in Firenze.

Cose interessanti su di lui troviamo in un libro affatto dimenticato e raro: la *Pinacoteca* dell'Eritreo.<sup>4</sup> Di là ve-

<sup>1</sup> QUADRIO. *Op. Cit.* Volume III, parte II, tomo V -- pagina 358.

<sup>2</sup> L'edizione a cui ci riferiamo, del resto unica, è quella con le annotazioni e giunte di Salvini e Gori: Ferrara, 1722. Il documento è a pag. 323-24.

<sup>3</sup> Catalogo G-D, nota a Zella pagina 287.

<sup>4</sup> JANI NICII ERYTHRAEI, *Pinacotheca imaginum illustrium doctrina vel ingenii laude virorum qui auctore superstite diem suum obierunt*. Editio nova. Lipsia, 1712.

niamo a sapere come egli arrivasse a tal punto d'amore verso l'arte comica, ch'è fama d'aver pensato una volta a dare un suo figliuolo in poter di *Frittellino*, notissimo attore di quei tempi (*quod ego non credo*, aggiunge però subito lo scrittore)<sup>1</sup>; come fosse uomo di spirito, faceto, gioviale, e anche chiacchierone: *interdum obliviscebatur suae orationis justam partem persequi et suam aliis, quibuscum erat, relinquere*; come fosse<sup>2</sup> intromesso in una avventura galante, *quod Andreas (Salvatore) mulierculae cujusdam erat cupidus, quam domi suae Jacobus habebat, cujusque potiundae causa noctu ille per tegulas in Jacobi domum sese demitteret*; <sup>3</sup> e come infine morisse di ben strana morte se è vero quanto l'Eritreo riferisce: « *ajunt enim, amoris impatientia, quod ejus saevitiam, cujus ille ad insaniam cupiens erat, ferre non posset, se de fenestra, praecipitem in puteum egisse, unaque opera et ardoris, quem illi faciebat amor, et vitae finem invenisse* ».<sup>4</sup>

Jacopo Cicognini compose opere parecchie: rappresentazioni sacre, come il *Trionfo di David*, il *Martirio di Sant' Agata*, la *Celeste Guida*; il *Gran Natale di Cristo Salvatore nostro*; una commedia, *La finta Mora*; *L'Amor pudico*, festino e balli danzanti; inni religiosi; canzoni ai granduchi. Gabriello Chiabrera gl' inviò una sua canzone, che trovasi nella fine delle diverse poesie liriche di lui, fatte imprimere nel 1674 dall'editore Cinelli.

Un giudizio, abbastanza competente, sull'opera letteraria di lui ci dà Ignazio Ciampi: « Jacopo, nella prima giovinezza, s'era tenuto sulle orme della vecchia commedia. Se non che la fama di Lope de Vega, le cui lettere l'esortarono a rompere il freno dell'arte, lo invasò di modo, che messi da parte gli antichi, si pose innanzi agli occhi le composizioni di quell'autore, e tutto si diede ad imitarlo. E gli avvenne come a tutti gli imitatori di quei grandi, i quali, portati dall'ingegno potente, conducono l'arte a quel pendio, d'onde per un altro passo è certo il ruinare. Pertanto il Cicognini non colse alcuna delle bellezze di Lope,

e ne prese tutti i difetti. Si guardi al suo *David*, dove l'argomento eroico è travestito alla plebea, e si paragoni ai *Dolori di Giacobbe* del poeta spagnuolo, e si vedrà quanto quegli sia da meno di questo nella pittura delle scene bibliche. Egli è vero che quelli di Lope ci pajono piuttosto gli ebrei spagnuoli del secolo decimosettimo, che i veri antichi ebrei, i quali, al certo, avrebbero strabiliato di vedersi sulla scena con le cappe e le corazze e gli sproni. Ma vi ha pure una grandezza, una semplicità, un non so che di antico, che fanno perdonare quell'innocenza di forme esterne, quale incontra nei principi d'ogni arte. Adunque, ciò che par bello in Lope, è brutto e sconcio nel Cicognini. Del quale basta leggere la scena di Trisansone millantatore col suo servo (dataci dall'Emiliani-Giudici nella sua *Storia della letteratura italiana*), per accorgerci dello strazio che fa costui di quelle narrazioni sublimi. Giacinto vinse il padre in ogni sfrenatezza. E fu più gonfio, più avviluppato. Ciò non di meno diede movimento all'azione e fuoco di passione al dialogo.<sup>1</sup> »

Pochissimo, quasi nulla, conosciamo della vita di Giacinto Andrea Cicognini, figlio di Jacopo, ma più di Jacopo famoso.<sup>2</sup> Per quante ricerche abbiamo fatto, siamo arrivati a ben meschine conclusioni: conclusioni tanto più misere, se si consideri la fama immensa che il Cicognini godè a' tempi suoi. Nelle dedicatorie degli editori de' suoi drammi noi troviamo elogi sperticati, apprezzamenti entusiastici, testimonianze di una nomea universale e incontrastata; ma in nessuna di esse si fa menzione della sua vita, de' suoi casi, delle sue avventure.

Il Klein, nella sua voluminosa quanto farraginosa *Storia del dramma*<sup>3</sup>, è l'unico che abbia tentato una specie di studio su Giacinto Andrea Cicognini; ma, benchè le intenzioni siano buone e le ricerche abbastanza lodabili, egli cade spesso in errori enormi. Sta benissimo che egli dica come nulla si trovi del Cicognini in Giovambattista

<sup>1</sup> Ivi, pag. 690-91.

<sup>2</sup> Ivi, pag. 689-90.

<sup>3</sup> Ivi, pag. 689.

<sup>4</sup> Ivi, pag. 691.

<sup>1</sup> *La commedia italiana*, Roma, 1880, pag. 148-49.

<sup>2</sup> ALBERTO LISONI. — *Un famoso commediografo dimenticato* (G. A. Cicognini). I. *La vita*. — Parma, Ferrari e Pellegrini, 1896.

<sup>3</sup> J. L. KLEIN, *Geschichte des Drama's*. V. *Das italienische Drama*. Zweiter Band. — Egli parla del Cicognini da pagina 665 a pag. 719.

Clemente Nelli: <sup>1</sup> anch'io nulla vi ho rinvenuto; ma non so davvero con che occhi od occhiali, abbia consultata la *Istoria degli scrittori fiorentini* di Giulio Negri, per concludere che « parla a lungo sul padre del Cicognini, Jacopo... ma neppure una parola sul figlio Giacinto Andrea, di gran lunga più importante per il teatro ».<sup>2</sup>

Invece, con buona pace del Klein, il Negri, benchè brevemente, parla del Cicognini figlio, e ne parla precisamente in questo modo: « Figliuolo di Jacopo, ereditò dal padre suo l'inclinazione alla scena; e dopo avere fatto parlare con le sue comiche rappresentazioni i teatri di Firenze sua patria, poco soddisfatto per qualche interpretazione fatta alle sue allusioni, passò a Venezia, ove trovò più teatri aperti alle sue ingegnose invenzioni, che furono sempre ascoltate con applauso dagli uditori; ed ebbe la fortuna di sentirle sopra le scene di tutta Italia rappresentate, e sotto i torchi di più città impresse. Continuò lungo tempo la sua residenza in Venezia, dove l'anno 1660 morì lasciando moltissime sue comiche e tragiche composizioni, sì sacre come profane, in versi e in prosa; i titoli delle quali, raccolti dalla diligenza di Leone Allacci, sono i seguenti... »<sup>3</sup>; e qui viene l'elenco, inesatto e incompleto, delle opere di lui.

Subito risulta da questo squarcio del Negri, come davvero immensa era la fama del Cicognini ai tempi suoi; come a Venezia non solo, ma in tutta Italia, si cercavano e si rappresentavano le sue commedie; come le stampe di esse si susseguivano senza cessa: basta dare uno sguardo alla Drammaturgia dell'Allacci per convincersene. Non si capisce quindi la trascuranza che usarono verso di lui gli storici della letteratura, il silenzio quasi assoluto che regna intorno alla sua vita.

Ci è stato impossibile stabilire l'anno della sua nascita: nessuna indicazione, anche lontana, si trova ne' manoscritti di lui o riguardanti lui. Morì certo in ancor fresca età. E questo lo ricaviamo da un manoscritto magliabechiano: *Le Giunte alla Toscana letterata di Gio. Cinelli*, giunte

dovute alla penna di Ant. M. Biscioni. Ivi egli riporta un brano della prefazione alla commedia *Amore opera a caso*,<sup>1</sup> del marchese Mattias Maria Bartolommei, dove è scritto del Cicognini: « toltoci si può dire innanzi tempo. »

Anche nel manoscritto magliabechiano che contiene la *Toscana letterata* del Cinelli, si hanno notizie del Cicognini: importantissima subito quella dell'anno della morte di lui, che il Cinelli dice avvenuta *circa il 1650*. Come s'è visto, il Negri la stabilisce al 1660: ci sarebbero quindi dieci anni di differenza fra l'una e l'altra indicazione: il circa del Cinelli avrebbe davvero troppo latitudine. Che nel 1660 appunto morisse il Cicognini, ce lo conferma anche il Quadro nella sua opera *Della storia e della ragione d'ogni poesia*<sup>2</sup>. E questa data vien pure riconfermata da una indicazione della Casanatense « Cicognini Giacinto Andrea, florentinus Jacobi fil. Obiit. an. 1660. »<sup>3</sup>

« Jacinto Andrea Cicognini — dice il codice del Cinelli<sup>4</sup> — Dottore in Leggi, Poeta e Comico eccellente del quale vanno attorno di suo non più che diciotto commedie, benchè moltissime sotto suo nome stampate se ne veggino, avendolo alcuni bell'ingegni per accreditar le opere fatto compor per così dire dopo morte.... » Segnano i titoli delle diciotto commedie. « Delle quali commedie dieci compose in Patria, l'altre otto mentre disgustato si prese da quella volontario esilio per notabil offesa ricevuta, e in Venezia rattennesi. Morì in Venezia circa il 1650 ».

Tanto dalle parole del Negri, quanto da quelle del Cinelli, si ricava adunque che egli lasciò sdegnato Firenze: il primo dice: « poco soddisfatto per qualche interpretazione alle sue allusioni »; l'altro: « per notabil offesa ricevuta ».

Noi non sappiamo in verità per quale *interpretazione*, nè per quale *offesa* il Cicognini si sia sentito preso di sdegno verso la città natale, e l'abbia lasciata per la città degli avi suoi: ci permettiamo soltanto un'ipotesi, pura e semplice ipotesi, e di cui non ci prendiamo alcuna respon-

<sup>1</sup> Saggio di storia letteraria fiorentina del secolo XVII. Lucca, 1759.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 663.

<sup>3</sup> Op. cit., pag. 236.

<sup>4</sup> Questa commedia fu anche pubblicata in Firenze nel 1668.

<sup>5</sup> Vol. III, parte I, tomo 4º, pag. 114.

<sup>6</sup> Catalogo C. pag. 286.

<sup>7</sup> B, foglio 968.

sabilità. Rovistando tra' suoi manoscritti, abbiamo trovato un componimento, che, in certo qual modo, può avere relazione co' fatti indicati dal Negri e dal Cinelli. Il componimento è intitolato: *Scappinate sopra le dame di Fiorenza*.<sup>1</sup> È una lunga sequela di strofe, ciascuna delle quali si riferisce ad una signora dell' aristocrazia fiorentina: scherzoso talvolta, talvolta complimentoso, più spesso il Cicognini è ivi satirico, non di rado impertinente; alcuna fiata contro le donne, più di sovente contro i mariti, o vecchi, o goffi, o brutti. Ecco i nomi di alcune di queste dame, nomi che ci richiamano alle più illustri e antiche famiglie fiorentine: Strozza, Corsina, Pozza, Pazza, Magalotta, Canigiana, Bartolomea, Medicia, Bartolina, Bonaccorsa, Antinora, Carduccia, Pecora, Cepperella, Carneseccha, Barda, Albizza, Riccarda, Alamanna, Altovita, Rucellaja, Martina, Grazzina, Picchena, Gadda, Cappona, Giralda, Ubaldina, Peruzza, Cellesa, Gheralda, Filicaja, Vecchietta, Guadagna, Gerina, Tornaquincia, Arrigha, Buondelmonta, Davanzata, Piccolomina, Alberta. È probabile quindi — ecco la mia ipotesi — che qualcuna di queste signore si sia risentita delle parole del libero poeta, e gliene abbia forse fatto pagare il fio: o facendolo perseguitare, o sfidare, o, anche (perchè no?) bastonare; e che perciò egli abbia pensato bene di mutare aria e città.

Il Klein continua dicendo che il Quadrio, nella sua *Storia e ragione d' ogni poesia*, ci dà solo queste indicazioni: « Giacinto Andrea Cicognini, dottor fiorentino, compose: Il *Celio* (1646), il *Giasone* (1649), l' *Oronte* (1666) e gli *Amori di Alessandro Magno e di Rosane*. » Anche qui il Klein prende uno dei soliti granchi (per amor di brevità, ometto il ricordo di molti altri, relativi a citazioni del Tiraboschi, Napoli-Signorelli, ecc.); perchè nel Quadrio stesso troviamo qualche altra indicazione, non del tutto priva d'importanza, quantunque piena di parzialità. Dopo avere parlato del padre e degli imitatori di lui, continua: « Ma sopra tutti Giacinto Andrea Cicognini, figliuolo di Jacopo, postosi con ardimento sulle vie dal padre mostrategli, siccome le Regie Commedie o Eroicomiche liberamente pro

pagò, le quali occupando l' Italia, ne cacciarono ogni buon gusto, così ogni genere di azioni drammatiche si pose arditamente a comporre in prosa, appestando con esse un' infinità di teatri ». <sup>1</sup>

A pagina 667 dell' opera citata, il Klein ha una lunghissima nota, in cui parla delle ricerche, fatte a Firenze, intorno al Cicognini, da un dotto tedesco, K. Koch: ricerche che — lo confessa lo stesso Koch — a nulla approdaron. Più importante è l' altra nota a pagina 717, che ci dà il risultato di ulteriori investigazioni di questo medesimo signor Koch: ma troppo poche e troppo brevi sono le notizie: nessuna nuova luce ci portano sulla figura del Cicognini.

« Pure fortunatamente — dice il Klein, continuando, — ci sono due notizie! certo che riguardano meno la vita del Cicognini che la sua morte, la morte sua letteraria: se un critico giudizio di morte può mettere fra' morti letterari un poeta drammatico, che fu celebrato quale restauratore del teatro de' suoi tempi ». <sup>2</sup> E le due notizie le ricava dall' Arteaga e dal Goldoni. <sup>3</sup> Dice Stefano Arteaga nelle sue *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*: « Il mentovato Cicognini verso la metà del secolo trasferendo al melodramma i difetti soliti allora a commettersi nelle altre poesie drammatiche, accoppiando in uno avvenimenti e personaggi seri coi ridicoli, interrompendo le scene in prosa con le poetiche strofe, che arie s' appellano, e mischiando squarci di prosa alle scene in verso, confuse tutti gli ordini della poesia, e il melodramma italiano miseramente contaminò. Fu nondimeno tenuto ai suoi tempi per ristorator del teatro: i suoi drammi furono ristampati non poche volte come cose degne di tenersi in gran pregio: i letterati sel proponevano per modello d' imitazione, e le muse anche elleno, le vergini muse, concorsero a gara per onorar con inni di laude chi più d' ogni altro recava loro vergogna e oltraggio ». <sup>4</sup> L' altra notizia, ci-

<sup>1</sup> Bologna, 1739. Vol. III, parte I, tomo 4<sup>o</sup>, pag. 113-114.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 668-69.

<sup>3</sup> Autori che abbiamo voluto noi pure consultare, e i cui passi completandoli, riferiamo, valendoci delle edizioni che si trovano nelle biblioteche fiorentine.

<sup>4</sup> Bologna, 1783. Tomo I, pag. 256. Le parole in corsivo, importantissime per stabilire la fama del Cicognini, sono, con la solita diligenza, omesse dal Klein.

<sup>1</sup> In due codici riccardiani: 3460 e 3480 (cart. in-4).

tatissima, si trova nelle *Memorie* del Goldoni: « Fra gli autori comici che io leggeva e rileggeva spessissimo, Cicognini era quello che preferivo ad ogni altro. Questo autor fiorentino, pochissimo conosciuto nella repubblica delle lettere, aveva fatte parecchie commedie d'intreccio, mescolate d'un noioso patetico e d'una comica triviale; vi si trovava nulladimeno molte interesse, ed aveva l'arte di mantenere la sospensione e di piacere collo scioglimento. Presi per esso una infinita propensione; lo studiai molto, ed ebbi nell'età di otto anni la temerità d'abbozzare una commedia ».

Notizie del valore di queste due del Klein ne abbiamo date man mano nel procedere del nostro lavoro: ne potremmo riportare altre non poche, ma ci contentiamo di accennare, senza interamente riferirle, alle principali. Dice per esempio, il Gozzi: « Tuttochè io abbia conosciuti de' dottissimi ed onesti vecchi i quali mi giurarono che a tempi loro le opere teatrali del Cicognini *cagionarono nel Teatro il medesimo tumulto e trasporto di quelle del signor Goldoni*, io non ho fatto il torto al sig. Goldoni di persuadermi... »;<sup>2</sup> e il Crescimbeni: «... il genio moderno soverchiamente si è compiaciuto dell'opere eroicomiche introdotte, siccome dicono, da Giacinto Andrea Cicognini, il quale o ne prese o ne diede il modello al Comico di Francia Molière »;<sup>3</sup> e lo stesso, altrove: «... comechè *non tanto lontano egli siasi dalla buona arte*, quanto il sono quei di molti suoi successori, che se s'ha a dire il vero l'hanno vituperato, allorchè s'avvisavano d'ingrandirla »;<sup>4</sup> e in un terzo luogo: « Fu poi l'arte istrionica ancora seguitata, finchè Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà di quel secolo (xvii) con più felice ardimento introdusse i drammi col suo *Giason*, il quale per vero dire è il primo e più perfetto *Dramma che si trovi*; e con esso portò l'estermio dell'Istrionica, e per conseguenza della vera e buona Comica e della Tragica stessa, imperocchè per maggiormente lusingare colla novità lo svogliato gusto degli spettatori,

<sup>1</sup> Ed. ital. di Prato, 1822. Tomo I, pag. 10.

<sup>2</sup> CARLO GOZZI, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali*. Opere edite ed inedite. Venezia, 1801, pag. 47.

<sup>3</sup> GIOV. MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, ecc. Comm. al lib. I, vol. I, lib. IV, pag. 271.

<sup>4</sup> Ivi, pag. 295.

nauseanti ugualmente la viltà delle cose comiche e la gravità delle tragiche, l'inventor de' Drammi unì l'una e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra Re ed Eroi ed altri illustri personaggi, Buffoni e Servi e vilissimi uomini.... Su'l modello de' Drammi il medesimo Cicognini fabbricò anche le Comedie in prosa, *le quali presero tal piede ne' teatri*, che ridussero alfine l'arte istrionica a conversar con la più vil plebe per le botteghe e per le piazze.... ».<sup>1</sup>

Copiosissima fu la produzione letteraria del Cicognini; ma, come di molti famosi autori è avvenuto, così pure di lui andarono in giro parecchie commedie apocriefe; cosicchè, fin dal secolo xvii, il marchese Bartolommei, nella prefazione citata, mette in guardia i lettori contro queste falsificazioni, e, anzi, dà l'elenco delle sole *diciotto* commedie che son veramente del dott. Jacinto Andrea Cicognini. Ma di *trentacinque* ci dà i titoli l'Allacci, e di altre *sei* abbiamo noi trovato copie nelle biblioteche fiorentine e romane: di qui il bisogno di un severo esame critico, per stabilire con sicurezza quale di queste composizioni siano e quali non siano del Cicognini; esame che noi abbiamo già cominciato, e che speriamo di poter presto rendere di pubblica ragione.

Una cosa dobbiamo subito aggiungere, ed è che l'*Archibusata a San Carlo*, produzione citata dal Cinelli e dal Bartolommei, non viene rammentata dall'Allacci e non esiste pubblicata: manoscritta si trova invece nel codice riccardiano 3484.

Ecco ora l'elenco dei *drammi*, quale ce lo dà Leone Allacci nella sua *Drammaturgia*,<sup>2</sup> avvertendo che col nome di *dramma* io qui includo qualunque composizione teatrale, le melodrammatiche eccettuate: 1. *L'Adamira* ovvero *La statua dell'onore*, o, anche, *Amore nella statua*; 2. *L'Amicizia riconosciuta*; 3. *Amor fra' nemici*; 4. *Amor vuol suoi pari*; 5. *Le amorose furie di Orlando*; 6. *La Caduta del gran Capitano Belisario sotto la condotta di Giustiniano imperatore*; 7. *La Conversione di Santa Maria*

<sup>1</sup> *La bellezza della volgar poesia*, ecc. Dial. sesto, pag. 106-107.

<sup>2</sup> Accresciuta e continuata fino all'anno 1755. Venezia, 1755, passim.

*Egiziaca*; 8. *Il Convitato di Pietra*; 9. *La donna più sagace fra le altre*; 10. *I due prodigi ammirati*, ovvero: *Il privato favorito per forza e il principe infaticabile in sostenerlo*; 11. *Gli Equivoci della forza dell'onore*; 12. *Il figlio ribelle*, ovvero:  *Davide dolente*; 13. *La forza dell'amicizia*, ovvero: *L'onorato ruffiano di sua moglie*; 14. *La forza del fato*, ovvero: *Il matrimonio nella morte*; 15. *La forza dell'innocenza ne'successi di Papirio*; 16. *Don Gastone*, ovvero: *Don Gastone di Moncada*, ovvero: *La più costante fra le maritate*, ovvero: *L'Amico traditor fedele*, ovvero: *Il gran tradimento contro la più costante delle maritate*; 17. *Le gelosie fortunate del principe don Rodrigo*; 18. *Il Giasone*; 19. *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rosane*; 20. *L'innocente giustificato*, ovvero: *Il sognatore fortunato*; 21. *L'innocenza calunniata*, ovvero: *La regina di Portogallo Elisabetta la Santa*; 22. *L'innocenza difesa nel castigo dell'empio*; 23. *Il maggior mostro del mondo*, ovvero: *Marienne*; 24. *Il Maritarsi per vendetta*; 25. *Il Marito delle due mogli*; 26. *La moglie di quattro mariti*; 27. *Il Mustafà*; 28. *L'onorata povertà di Rinaldo*; 29. *Pietro Celestino*; 30. *Il principe giardiniero*; 31. *Lo Schiavo del demonio per gli amori di San Cipriano con santa Giustina*; 32. *Il Tradimento per l'onore*, ovvero: *Il vendicatore punito*; 33. *La verità riconosciuta*, ovvero: *Cogli amici e colla moglie ci vuole flemma*; 34. *La vita è un sogno*; 35. *Cipriano convertito*. — Alle commedie catalogate dall'Allacci e dal suo continuatore altre sono da aggiungere a loro sfuggite, ma i cui esemplari esistono nelle biblioteche fiorentine e romane. Eccole: 1. *Nella bugia si trova la verità*; 2. *La caduta del savio innamorato*; 3. *Il costante fra gli uomini*, ovvero: *L'onore impegnato per la conservazione del regno*; 4. *La più risoluta fra le donne*; 5. *Il segreto in pubblico*; 6. *Una commedia acefala* alla Nazionale di Firenze. — Drammi manoscritti sono: *l'Archibusata a San Carlo*, già rammentato; e *Il cornuto nella propria opinione*, citato, come manoscritto, dal Negri, ma che non saprei davvero dove si trova: a Firenze, Roma e Venezia non certo.

E veniamo ai *melodrammi*; e il solo Allacci per questi ci è di guida: nessun'altra indicazione abbiamo rinvenuta che opere del genere possano esistere, sì stampate che manoscritte. E sono: 1. *Alessandro amante*, ovvero: *Amori di Alessandro e di Rosane*; 2. *Il Celio*; 3. *Il Giasone*; 4. *L'Orondea*, ovvero: *Orondea regina d'Egitto*.

Ben magre conclusioni dunque si possono trarre da quanto abbiamo esposto: la persona del Cicognini ci resta sempre involuta nell'ombra e nel mistero. Fortuna che tutta la sua produzione è di genere oggettivo, perchè teatrale e perchè d'imitazione, dimodochè quasi per niente possono aver influito le vicissitudini della sua vita nell'applicazione del suo genio drammatico. Solo con sicurezza si può venire a queste affermazioni: che il Cicognini godè di una fama universale, immensa, straordinarissima a' suoi tempi; che al pubblico piaceva e che il pubblico lo applaudiva, perchè egli ne assecondava i gusti; che gli editori, facevano a gara a stamparne le opere, e che, al contrario, dai soliti pedanteschi custodi delle norme aristoteliche, fu addirittura maltrattato e ferocemente censurato.

E, da ciò che si è esposto, si può ricavare anche quale fosse l'indole del teatro spagnolo. A proposito del dramma *Il maggior mostro del mondo* così si esprime l'illustre Teza: « Subito si pensa a un dramma del Calderon, che è *El mayor monstruo los celos*, scritto prima del 1635, e che anzi ebbe dall'autore il titolo che più alla lettera risponde all'italiano *El mayor monstruo del mundo*: ma traduzione non è, solo imitazione liberissima: e così questa come le altre commedie del Cicognini, non dimenticato poi dal Goldoni, meriterebbero le ricerche di uno studioso. Trovi in lui pensieri ed immagini che crederesti tolte a scrittore di Spagna: in quel secolo fra le due nazioni c'era aperto il libro del dare e dell'avere, e il Cicognini era buon sensale. »<sup>1</sup>

E un buono studio sul teatro del Cicognini deve appunto basarsi su questo libro del dare e dell'avere; basarsi sulle ricerche di ciò che è originale e di ciò che è imitato o trasformato in quest'autore.

<sup>1</sup> E. TEZA. *Italiani e spagnoli nell'la Rivista critica della letteratura italiana* 1885, n. 6., giugno.



Un giudizio generale sull'opera del Cicognini troviamo nel Klein, e lo riferiamo riserbando, in un lavoro apposito, le osservazioni e i commenti: « A nostro parere è l'unico di tutti gli autori drammatici italiani del secolo decimosettimo, il quale, malgrado tutte le stravaganze e le mostruosità, addimostra una scintilla di originalità e di genio; l'unico che, come Giambattista Porta sta a capo della commedia classico-borghese nella prima metà del diciassettesimo secolo, può essere considerato quale guida della commedia-novella, romantica, passionatamente strana; l'unico che nell'espressione, nel colorito spirituale, nella caratteristica manifesta un tratto di parentela con la scuola di Shakespeare: e una parentela più prossima con questa che con la scuola spagnola del secolo decimosettimo. »<sup>1</sup>

Ed ecco, a imitazione degli spagnoli, e dietro l'impulso dei Cicognini, i due corifei, come si disse, del nuovo indirizzo, ecco scrivere Girolamo Gattici, Balduccio Angelini, Alessandro Adimari, Giovan Battista Ghirardelli, più strettamente autori di rappresentazioni di soggetto sacro, e, in più largo campo, Giambattista Leoni, Beltramo Poggi, Giovanni Francesco Lupi, Guidobaldi Benamati, Giovanni Andrea Moneglia,<sup>2</sup> Giovan Battista Pacea, Raffaello Taure, Ignazio e Pietro Capaccio, Tommaso Saffi, Giuseppe De Vito, Andrea Perrucci, Onofrio di Castro.

Questo nuovo indirizzo della commedia corrispondeva a un vero bisogno del sentimento d'allora; e gli scrittori credettero di corrispondervi, prendendo dal teatro spagnolo, miniera inesauribile, i soggetti, e adattandoli all'indole italiana e al gusto dell'epoca, assuefatta alle licenziosità della commedia dell'arte. Erano perciò un insieme della commedia letteraria e della commedia popolare: da ciò la loro diffusione e il loro successo. Peccato che la maggior parte di questa fortuna ridondi a tutta gloria straniera, perocchè la novità degli intrecci, la varietà dei casi, il viluppo degli eventi sono presi dai drammaturchi immortali di Spagna; ai nostri non spetta altro merito che quello della *trasformazione*. Trasformazione che, per molti, non è che serve

imitazione; per altri è via a dimostrare una vera potenza drammatica, una vera forza comica, un vero spirito teatrale; e fra questi va principalmente notato appunto Andrea Cicognini. E non ci spaventino le censure fatte dai critici passati e presenti alla sua scuola: con gli stessi giudizi si condannavano un giorno il teatro di Spagna e il teatro di Inghilterra, vale a dire i due soli, veri, originali, grandi teatri moderni.

Più giustamente di costoro parla di questa produzione un contemporaneo, comico e scrittore, Andrea Perrucci: « È giunta oggimai a tanto numero la quantità delle favole, o siano opere rappresentative, che se ne forma un vastissimo oceano, e benchè agli antiquari, fra i quali il dottissimo (se gli dia il suo dritto) *Minturno*, sembri, che a niuno fuora degli italiani sia sortito giungere alla perfezione di un ben composto drama, secondo i precetti dell'arte antica de' greci e d'Aristotele, ad ogni maniera non si può negare che le invenzioni, intrecci e vaghezza delle commedie moderne non superino di lunga le seccaggini degli antichi; e perchè non vi è più bella prova degli esempi, chi ha preso a tradurre qualcheduna delle comedie di Plauto, Terenzio e Aristofane, et ha voluto così secche portarle in scena, non vi è alcun dubbio, che l'è riuscita così fredda, insulsa et insipida, che ha mosso più tosto il tedio che il diletto degli ascoltanti, e così delle tragedie di Sofocle e Seneca; al contrario poi essendo accresciute di intreccio e di vaghezza hanno meritato tutti gli applausi possibili. Io non niego che ad alcuni letterati, che stanno sulla stiratura di non muovere un piede fuor di regola, piacerà più una commedia fatta con tutti i precetti dell'arte; ma questi saranno sì pochi, che si potranno annoverare con le dita, e la comedia si fa per piacere a tutti quelli ch'ascoltano, e non per pochi, come disse il *Guarino*, sotto nome di *Verrato*, nella sua *difesa del Pastor Fido*, essendo più in questo, che in altro, noi *insipientibus et sapientibus debitorum*. Lo conobbe assai bene il gran Lope de Vega, onde, nella suddetta arte di far comedie, disse, non ignorare le regole, ma che tratto dalla corrente dell'uso bisognava scrivere a gusto del popolo, il quale fa le leggi a suo capriccio e vuol essere compiaciuto, altrimenti resteranno i rappresentanti senza spettatori, e

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 666.

<sup>2</sup> QUADRIO, luogo citato, pag. 347-58.

più tosto che incitarli al riso e al diletto gl'inviteranno al sonno. Et che alle volte l'uscir di regola è la maggior regola che si trovi<sup>1</sup>.... Essendosi conosciuto per la maestra delle cose, che è l'esperienza, che le comedie moderne più allettano e gradiscono (parlo di quelle d'autori giudiziosi, letterati e prudenti) con le gale moderne, tenendo sospesi gli animi con le stravaganze degli avvenimenti, viluppo dell'intreccio, equivoci continuati, metafore bellissime, e sali mordaci, a che voler camminare su le seccaggini degli antichi, e rivestire gli scheletri? quasi che fusse così povero d'ingegno il mondo, che non sapessero sempre cose nuove inventarsi, et alle inventate sempre nuove aggiungerne? Ve ne sono dunque delle bellissime, così di tragedie, comedie, tragi-comedie, pastorali, e quanto più si va avanti, tanto più belle se se ne ritroveranno, essendo facile alle cose ritrovate l'aggiungere.... »<sup>2</sup>

Se non sempre l'originalità, perchè non potremmo trovar grandi qualità teatrali anche nei lavori di questi commediografi del secolo decimosettimo? Se elevate a gloria sono state le produzioni a imitazione classica, non posson forse anche quelle a imitazione spagnola tanto avere in sè da meritare una tarda, ma sempre dovuta giustizia? A noi sembra anzi che, più che in quelli, maggiore spirito nazionale debba trovarsi in questi drammi alla spagnolesca, perchè sono più vicini alle idee moderne sulle libertà drammatiche, e perchè più si approssimano a quella forma teatrale che fu espressione nostra, italiana: la commedia dell'arte. Se poi, nonostante si ammira in essi la condotta dell'intrigo, la varietà e ricchezza delle situazioni, la vena abbondante e fluida, si vuole condannare la lingua talvolta da bettola e da trivio, la mescolanza e confusione di personaggi di gradi differenti e di condizioni disparatissime, e la stranezza di molti caratteri, di molte passioni, di molti avvenimenti, allora i nostri commediografi del seicento possono stare tranquilli, perchè, sotto questo punto di vista, sarebbero da condannarsi non solo loro, ma, insieme con loro, Lope, Calderon, Shakespeare. Condanna davvero invidiabile!

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 47-48.

<sup>2</sup> Ivi, pag. 49.

12. — Notiamo qui brevemente come nel senese si usava comporre commedie rusticali, a cui diede poi celebrità la *Congrega de' Rozzi*, fondata nel 1531. Ai Rozzi si devono commedie ed egloghe *rusticali*, dove hanno parte solo contadini, *maggiajole o pastorali*, dove hanno parte pastori e ninfe e uno o due villani importuni, e *cittadine dove è bene qualche villano, ma solamente come intramesso*. Quasi tutte in dialetto senese, per lo più si scrivevano in terza rima.<sup>1</sup>

Grande voga ebbero nel mezzogiorno d'Italia le così dette farse *cavajole* dall'esservi derisi gli abitanti di Cava. Il metro loro fu l'endecasillabo con la rima al mezzo.<sup>2</sup>

Secondo il d'Aucona la farsa aveva durato tutto il medio-evo; solo alla fine del 400 cominciò a farsi letteraria e scritta. E si distinsero allora Jacopo da Bientina e Battista dell'Ottomajo, detto l'*Araldo*, autori anche di canti carnascialeschi. La figura più comune in essa è quella del villano gaglioffo: celebre esempio ne restò la *Rappresentazione di Biagio contadino*. Soprattutto a Siena furono coltivate, e nome vi ebbe Niccolò Campari, detto Strascino.<sup>3</sup>

Pietro Antonio Caracciolo, napoletano, scrisse farse popolari e farse allegorico-morali, e di queste scrissero pure un Ciarraffello ed altri: alcune si devono pure a Jacopo Sannazzaro, fra cui una dell'*Ambasceria del Soldano*.

Giorgio Allione, astigiano, oltre la *Commedia de l'Omo e de soi cinque sentimenti*, scrisse nove farse, in alcuna delle quali si parla anche il francese e il milanese.

Tutti questi generi, compreso il dramma pastorale, di cui ora diremo, si confusero e si amalgamarono nelle commedie spagnolesche e nella commedia dell'arte; — informe crogiuolo di tutte le manifestazioni drammatiche del popolo italiano d'allora.

<sup>1</sup> C. MAZZI. — *La Congrega dei Rozzi a Siena*. — Firenze, Le Monnier.

<sup>2</sup> F. TORRACA. — *Le farse cavajole negli Studi st. lett. naz.*; o il *Teatro italiano nei secoli XIII, XIV e XV*. — Firenze, Sansoni.

<sup>3</sup> *Strascino* è il nome del villano di una sua favola, dello stesso nome. — V. AB. LUIGI FIACCHI. — *Lettera premessa alle Commedie del Cecchi*. — Milano. Salvestri.

13. — L'idillio greco e l'egloga latina, già prima del risorgere della classica letteratura, ebbero imitatori, molte volte felici, in Italia: basti citare i nomi di Dante, di Petrarca, di Boccaccio. E anzi in Boccaccio che si trasformano in poemetto pastorale: il *Ninfale d'Ameto*, racconto in prosa framezzato da versi. L'esempio suo è pur seguito da Jacopo Sannazzaro con la celebre *Arcadia*, in cui dodici brani di prosa si alternano con dodici egloghe:<sup>1</sup> esempio questo a sua volta imitato nel *Sacrificio pastorale* da Agnolo Firenzuola, e nell'*Accademia tuscolana* da Benedetto Menzini. Col rinnovellarsi del mondo pagano moltissimi si dettero ancora a questo genere di letteratura, e composero egloghe Coluccio Salutati, Giovanni Pontano, Bernardo Bellincioni, Leon Battista Alberti, il napoletano De Gennaro, Antonio Tebaldeo. A Matteo Maria Boiardo si devono dieci egloghe italiane e dieci latine; due a Ludovico Ariosto; sette a Teofilo Folengo; una a Luigi Tansillo; quattordici a Bernardino Rota; una a Baldassar Castiglione: il *Tirsi*, egloga in ottava rima che egli stesso, nel carnevale del 1506, recitò col proprio cugino; dieci al Lasca; una ad Annibal Caro; sette a Gabriello Chiabrieria; varie in napoletano al Basile, già rammentato, e conosciuto sotto il pseudonimo di *Gian Alessio Abbattutis*.

Come si vede, molte furono le egloghe a quei tempi composte; molte altre se ne potrebbero aggiungere di autori dimenticati: ma bastano quelle per comprendere come uno dei coefficienti massimi di tale produzione, oltre che l'imitazione, sia stato l'amore risorto per le cose drammatiche, amore che si estrinsecò sotto varie forme, e in modo così largo e fecondo. Dietro questo impulso, facilmente l'egloga passò man mano a dramma pastorale, che nel secolo decimosesto doveva raggiungere l'apogeo della gloria e della perfezione.

Quale primo dramma pastorale è citato il *Sacrificio* di Antonio Beccari, rappresentato a Ferrara l'11 febbrajo 1554. Vengono poi Alberto Lollio con l'*Aretusa*, Agostino degli Arienti con lo *Sfortunato*, Selvaggio Selvaggi con la *Marzia*, e, se si vuole, il *Tirsi* del Castiglione, veramente

egloga, e l'*Egle* del Giraldis Cintio, veramente satira drammatica.<sup>1</sup>

Ma chi portò alla perfezione somma il genere nuovo di letteratura, furono Torquato Tasso con l'*Aminta*<sup>2</sup>, e Battista Guarini col *Pastor Fido*<sup>3</sup>. In ambedue è una cura squisita, e perfetta, e fine della forma, e le grazie e la venustà dello stile spiccano in modo armonico e leggiadro: un dolce afflato sentimentale le pervade, e incanta, anche tra le sensualità dell'*Aminta*; una più larga concezione del mondo reale domina nel *Pastor fido*, « il quale non è, invero, meno dell'*Aminta* — lasciamolo dire al Parini, — una delle più eleganti cose che abbia la poetica, venendo dai Greci fino a noi. »<sup>4</sup> Il Settembrini chiamò l'*Aminta* il dramma di un innamorato, il *Pastor fido* il dramma di un cavaliere che parla d'amore<sup>5</sup>; nel Guarini c'è per davvero maggior artificio, più varietà, più movimento, ma minor spontaneità, minor sentimento, minore grazia. La immensa diversità dell'animo dei due poeti si rispecchia fedelmente nell'opera loro: il Tasso, uomo d'ingegno potente, di cuore appassionato e pieno d'entusiasmi nella vita, non poteva dare che un dramma come l'*Aminta*; il Guarini, dotato pure d'ingegno, ma freddo, ambizioso, compassato, incapace d'affetti veramente sentiti, non poteva dare che un dramma come il *Pastor Fido*, e poteva anche credersi di aver con questo superata l'*Aminta*<sup>6</sup>. Mancava al Guarini e mancava all'Italia un mondo epico e drammatico, e perciò non c'è epica, e non c'è dramma. Quel suo mondo dell'*Arcadia* era per lui cosa poco seria, come il mondo cavalleresco era all'Ariosto, salvo che l'Ariosto se ne ride, e lui lo prende sul serio, a quel modo che il Tasso. Cosa

<sup>1</sup> « Il secolo (XVI) comincia coll'*Arcadia* del Sannazzaro, e finisce con l'*Arcadia* del Guarini, detta del *Pastor fido*. L'idillio, attraversato nel suo cammino dalla moda cavalleresca, risiglia forza e resta padrone del campo, sviluppandosi a forma drammatica. L'idillio e il comico erano generi viventi insieme col romanzesco, e rappresentavano quella parte di vita poetica rimasta all'Italia. Il tragico e l'eroico erano pura imitazione. Perciò il comico e l'idillio si sprigionano in parte dalle forme classiche, e prendono un aspetto più franco ». F. DE SANCTIS. — *St. della lett. ital.* — II, pag. 194.

<sup>2</sup> Prima edizione, Venezia, 1581.

<sup>3</sup> Prima edizione, Venezia, 1590.

<sup>4</sup> G. PARINI — *Opere*, pubblicate da Francesco Reina. — Vol. VI — pag. 223.

<sup>5</sup> *Lezioni di lett. ital. ecc.* — II, pag. 322.

<sup>6</sup> VITTORIO ROSSI. — *Battista Guarini e il Pastor Fido*. — Torino, 1886 — pag. 260.

<sup>1</sup> Prima edizione, Napoli, 1504.

ne esce? Sotto pretensioni drammatiche esce un mondo lirico, come di sotto alle pretensioni eroiche del Tasso usciva un poema lirico.<sup>1</sup>

Ciò che soprattutto contribuì alla popolarità del *Pastor Fido* è stata la larga parte che egli ha fatto alle scene d'amore; l'amore « est dans tout ce drame tellement le mobile de toutes les actions, il énvire si fort et le poète, et les acteurs, et les spectateurs, qu' on a souvent, et peut-être avec raison, attaqué cette pastorale sous le rapport de l' effet morale; mais s' il est permis de mettre la passion sur la scène, de l' y mettre avec toute son ardeur, tout son délire, Guarini a su mieux qu' aucun autre faire passer cette ivresse dans le coeur de ceux qui le lisent ou qui l' écoutent, et il a donné aux poètes érotiques et aux auteurs lyriques un exemple qui a eu une longue influence sur le goût de sa nation ».<sup>2</sup> L' *Aminta* e il *Pastor Fido* levarono rumore immenso. Furono tradotti in tutte le lingue europee: il *Pastor Fido* anche in persiano e in indiano.

E questa fama e questo successo invogliarono all' imitazione infiniti scrittori: il Quadrio annovera oltre duecento drammi pastorali del secolo XVII; e forse saranno di più. Fra i tanti meritano d'esser ricordati: la *Filli in Sciro* di Guidobaldo Bonarelli, fratello dell' autore del *Solimano*; l' *Alceo* di Antonio Ongaro, e altri di Francesco Bracciolini, Cesare Cremonino, Isabella Andreini. Tre ne scrisse il Chiabreña: la *Gelopea*, la *Meganira*, l' *Alcippo*; si ricorda l' *Alvida*, il cui piano e argomento sembra fossero di Carlo Emanuele di Savoia<sup>3</sup>; e altri si attribuiscono pure a don Cesare II Gonzaga, dei quali parla molto bene il Tiraboschi<sup>4</sup>.

Qui termina il nostro rapido sguardo sulla produzione letteraria dei secoli XVI e XVII, per quel che si riferisce alla drammatica. Ci fermeremo ora con maggiore ampiezza sulla *Commedia dell' arte*, più sincera e più nazionale espressione del sentimento teatrale del popolo nostro: benchè

pur essa destinata, dopo non brevi nè inonorati successi, a sparire per sempre dalle scene italiane, non avendo trovato chi la potesse elevare agli splendori, cui raggiunse il dramma popolare di Spagna e d' Inghilterra. Giacque il genere sacro popolare — scrive, nel suo imponente lavoro, Alessandro D' Ancona,<sup>1</sup> — sotto la riprovazione de' governi, del clero, degli uomini colti, nè pote trascinare un avanzo di vita se non trasmutandosi in tragedia o melodramma; il genere classico era già scaduto, venendo alle mani di rigidi pedanti, ogni giorno più irretiti nelle regole aristoteliche, e cui la dottrina dell' imitazione aveva ammortito ogni nerbo di fantasia. Restò la *Commedia dell' arte*, che sparse non soltanto in Italia, ma anche fuori il suo brioso scoppiettio di dialoghi e frizzi: e Arlecchino, Pantalone, Colombina, Brighella regnarono a lungo su tutte le scene. Ma soltanto uno straniero, il Molière, seppe far suo pro di siffatta forma viva, agile, istantanea: ed aggiungendovi lo studio della natura e delle passioni, e quello degli scrittori, ne cavò fuori una perfetta forma comica. Tanta materia accumulata fu inutile per l' Italia: inutile la libera forma del teatro sacro: inutile la industriosa imitazione dei modelli classici: inutile la improvvisa ispirazione de' comici; e il più gran titolo di gloria negli annali del nuovo teatro sarà forse per l' Italia, oltre il risvegliato culto per gli antichi, l' aver cooperato a formare il maggior comico della Francia, anzi del mondo moderno.

<sup>1</sup> DE SANCTIS, Op. cit. — II, pag. 200-201.

<sup>2</sup> SISMONDI. — *De la littérature du midi de l' Europe* — già citata, pag. 255-56.

<sup>3</sup> NAPOLI-SIGNORELLI. — *Storia dei teatri* ecc. — Tomo citato.

<sup>4</sup> Op. cit., Tomo VIII, P. II, pag. 500.

<sup>5</sup> *Le origini*, ecc. — II, pag. 106-07.

## PARTE SECONDA

---

1. — Il Klein nella sua *Storia del dramma*<sup>1</sup>, citando un passo della *Venetia descritta* del Sansovino<sup>2</sup>, attribuisce al lucchese Francesco Cherea, contemporaneo di Leone X, l'invenzione della *Commedia dell' arte* o *improvvisa*. Giustamente osserva il Bartoli<sup>3</sup>, che le parole del Sansovino non ci autorizzano in niun modo a trarne quella conclusione. Crediamo piuttosto con lui e col D' Ancona<sup>4</sup>, che questa commedia si sia perpetuata per tutto il medioevo, esercitandosi *dagli istrioni più volgari, mezzi commedianti e mezzi saltimbanchi*<sup>5</sup>, continuazione dei mimi e delle atellane, delizia del volgo antico di Roma — per poi salire al massimo dell' esplicazione e degli onori nei secoli XVI, XVII e XVIII. Dice bene Vernon Lee: « La commedia dell' arte, ossia la farsa improvvisata, in parte, da buffoni tipici, è vecchia quanto la razza italiana ».<sup>6</sup> Erano rozze produzioni, forse triviali, che avranno corrisposto al gusto delle plebi anche al di fuori del dramma religioso; al gusto loro, perchè eco di quello spirito faceto e satirico, che fu proprio dell' Italia nostra. La mia tesi — scrive nella prefazione a un suo lavoro, del resto disordinatissimo, Lorenzo Stoppato — è che accanto al dramma religioso, che si

<sup>1</sup> V, I, 903.

<sup>2</sup> 1581. Pag. 168.

<sup>3</sup> ADOLFO BARTOLI. — *Scenari inediti della commedia dell' arte*. — Firenze, Sansoni, 1880. — Introduzione — nota I a pag. X.

<sup>4</sup> Al capitolo: *I padri della Chiesa e il teatro latino, nelle Origini* ecc: — Vol. I. — V. pure ROYER — *Histoire universelle du théâtre*.

CARLO TRECHER. — *Della drammatica popolare in Italia*.

<sup>5</sup> BARTOLI. Op. cit., pagine IX-X.

<sup>6</sup> VERNON LEE (Violet Paget) — *Studies of the Eighteenth Century in Italy* — London, 1880. — II — pag. 205.

compone di elementi ben più ricchi e svariati che quelli soli della liturgia e della leggenda, sia sempre vissuto un vero e proprio dramma profano, dipendente forse, nelle sue ragioni critiche, da qualche forma popolare del teatro latino, ma affatto libero e senza sudditanze al teatro religioso. Se nelle chiese e ne' chiostri si rappresentarono azioni sacre, nella piazza, assieme ad esse si rappresentarono sempre azioni profane. Il dramma religioso ebbe vicende varie a seconda della varia natura e delle condizioni varie del popolo, così che, mentre non ebbe in Italia svolgimento completo, in Spagna e in Inghilterra servì invece di base al teatro nazionale. Ma il dramma profano, se così mi è lecito chiamarlo, ebbe, per ragioni altrettanto logiche, svolgimento completo nella sua forma popolare fra noi. Durante tutto il medioevo compagnie di istrioni lo rappresentarono, e da esso naturalmente, spontaneamente, col processo di ogni produzione popolare, derivò la Commedia dell'arte, improvvisa, a soggetto. In questa derivazione non ebbe parte alcuna il dramma sacro, come non ne ebbe la commedia erudita, per quel tanto che fu d'imitazione latina<sup>1</sup>

I Mimi e le Atellane furono adunque il germe primitivo delle commedie nostre dell'arte: da loro la spinta a continuare in questo genere di spettacoli, così consentaneo all'indole nostrana, e da loro, benchè obliati, la inconscia filiazione di questa gloria nazionale italiana. Migliori i mimi delle atellane, se si giudicano nel moderno senso dell'estetica, si confusero poi insieme, dando luogo a un genere misto, che si seguì a coltivare nel medioevo da saltimbanchi e istrioni della specie peggiore. Mentre nelle Atellane si mirava ad eccitare il riso a ogni costo, senza preoccuparsi della verità, nè della verosimiglianza, e fondandosi più nel comico della espressione che su quello delle cose, nei Mimi invece si voleva vedere riprodotto qualche cosa di più vero e di più conforme alla vita reale. *Non sal, sed natura ridebatur*, come diceva Cicerone. L'imitazione dunque della verità è quello che distingue specialmente il Mimo dall'Atellana, e questa differenza notavasi massime

ne' primi tempi, perchè in seguito queste due forme di rappresentazioni si confusero, prendendo scambievolmente l'una i caratteri dell'altra.<sup>1</sup>

Quegli attori si chiamavano *Sanniones* da *sanna*, che significa contrazione del volto, sfregio del viso, dileggiamento, corbellatura<sup>2</sup>: recitavano senza maschera e senza alcuna speciale calzatura, onde si chiamarono *planipedes*. Le parti muliebri erano proprio rappresentate da donne, mentre nelle commedie e tragedie quelle venivano sostenute da attori mascherati.<sup>3</sup> Spesso davano in forma popolare commedie piaciute nella forma letteraria. Mimi e Atellane servivano da principio come *exodia* agli spettacoli seri, ma nell'età imperiale, col decadere della commedia scritta, si fecero spettacolo a sè, anzi unico spettacolo, confondendosi insieme, e formando una sola opera. Degenerarono poi per le sconcezze, le trivialità, le turpitudini: sulla parte drammatica prevalse la pantomina, e i mimi attori non divennero che una specie de' moderni saltimbanchi o *clowns*. I principali tipi o maschere delle Atellane erano *Macco*, *Bucco*, *Pappo* e *Dossenno*, a cui altre secondarie si aggiunsero come *Manducco*, *Mania*, *Lamia*, *Pitone*<sup>4</sup>.

Da questo pervertimento delle rappresentazioni volgari, del popolo romano antico, perpetuatosi per tutto il medioevo, si originò adunque man mano la commedia dell'arte, che, come quelle, si rivolgeva al basso, come quelle era a maschere o tipi fissi e convenzionali, come quelle ammetteva le donne attrici, come quelle spesso trasformava le commedie letterarie in canovacci e improvvisazioni.

2. — La commedia dell'arte, — riportiamo dall'Introduzione agli *Scenari inediti* del Bartoli questo squarcio, che ci disegna il carattere della commedia improvvisa nel suo pieno fiorire — è essenzialmente commedia d'intreccio, e sempre d'intreccio amoroso. I mezzi, dei quali si serve, sono generalmente poveri e volgari. Per metterci sotto gli

<sup>1</sup> VINCENZO DE AMICIS — *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*. — pag. 35-36.

<sup>2</sup> Ivi. — pag. 39.

<sup>3</sup> V. S. MAFFEI. — *Trattato dei Teatri ecc.* cap. IV.

<sup>4</sup> FICORONI. — *De larvis scenicis et figuris comicis antiquae Romae*.

<sup>1</sup> *La commedia popolare in Italia*. Padova, 1887 — pag. 6.

occhi le segrete furfanterie d'un uomo, si fa ch'egli stesso, in un soliloquio, le racconti al pubblico. Per far credere di essere morti, si ricorre ad un sonnifero. Una donna pei suoi intrighi d'amore si finge muta e spiritata, e spiritati si fingono gli amanti e i servi. Nè gli spiritati solo, ma anche gli spiriti veri compariscono sulla scena, o a minacciare o a bastonare, o a trafugare qualche persona. Uno dei mezzi più comuni nella Commedia dell'Arte sono i travestimenti: qui è Isabella o Franceschina o Flaminia vestita da uomo; là è Fabrizio vestito da donna, o Arlecchino da cavadenti, o Flavio da medico, o Flaminio da zingara. Un altro mezzo è quello delle persone fatte schiave e scomparse, e quindi delle agnizioni. Frequentissime sono le scene di grandi fracassi, di fughe generali, di confusione. Può dirsi anzi che sia questa una delle caratteristiche della Commedia dell'Arte.... Tutto ciò non ha, evidentemente, altro scopo che quello di destare il riso; ed a conseguire questo scopo, ogni mezzo è buono. Qui sarà la buffonata di Arlecchino cavadenti, là sarà Graziano che viene « con un gallo vivo in pugno per sparviere, Claudione con una gatta alla lassa, Burattino con una scimmia alla lassa ». Altrove saranno due donne che contendono, ed una che dice all'altra « che se la gratti, se le pizzica, » o sarà Franceschina che « piglia a cavallo il Capitano, » e Pedrolino che « lo bastona sul c.... », o altre consimili scene plebee. Per far ridere si farà venire in scena un personaggio, « con caldaja, acqua, legna, fuoco, pezze ed altro » per una donna partoriente, o si farà passare sul palcoscenico il condannato a morte « col laccio al collo ». Sempre per far ridere si manderà uno alla « Spetiarìa dell'Orinale », o si faranno dire le cose più strampalate a una pazza, o si ricorrerà alle parole e ai racconti osceni. Nè sempre saranno oscenità a doppio senso, come quando Burattino dà alla figliuola « alcune lezioni di maneggiare il manico della zappa ». Ma le cose anzi saranno dette in tutta la loro crudezza, senza velar nulla, senza ricorrere a nessuna metafora: Burattino chiamerà Pedrolino « signore impregnatore »; lo stesso Burattino pregherà tutti che « facciano poco romore, perchè il medico possa meglio impregnare sua figlia Flaminia »; e domanderà a

Pantalone « se Graziano avendo usato con sua moglie, egli può essere chiamato becco »; sentiremo una ragazza raccomandarsi all'amante che la sposi « essendo la gravidanza in colmo »; vedremo Pedrolino, Arlecchino e Burattino « tutti tre vestiti da Beccari e da castraporcei, con cortellacci grandi in mano e una conca di rame » accingersi a castrare Cataldo Pedante. E presso a questa e ad altre infinite oscenità troveremo le sudicerie più inaudite: Arlecchino che vomita « sforzandosi di far del corpo » ed altre cose che ci repugna lo scrivere. — La Commedia dell'Arte, come non si arrestava davanti all'osceno, così neppure davanti allo strano e all'assurdo. Pedrolino mangia confetti che lo fanno diventar pazzo; un giovine somiglia tanto alla sua sorella da essere scambiato con essa; un altro giovane sta per tre anni cogli occhi chiusi, in penitenza di un suo fallo. E lo strano si complica qualche volta con lo spettacoloso, come quando si fa apparire la luna « tutta macchiata di sangue », si fa venire un soldato colla testa d'un ucciso in mano, o un « puttino a cavallo d'un'orsa, menando alla lassa un leone », si fanno uscire gli « spiriti infernali », i « nani colle torce accese », gli orsi che combattano fra loro, i pastori portati dai Satiri. La Commedia dell'Arte, quale si trova negli scenari di Flaminio Scala, è giudicata dal Riccoboni « très-faible et même j'oserai dire mauvaise », ed ancora « très-scandaleuse. » Nè gli sapremmo dar torto; ma a renderla tale contribuì, senza alcun dubbio, quello che il Riccoboni stesso ascrive a merito dello Scala, l'aver egli, cioè, voluto modellarsi sulle Commedie letterarie del secolo XVI. A noi, per esempio, dà molta noja quel continuo cicaleggio che troviamo fatto dalla finestra: ma questa è la conseguenza necessaria dell'aver sempre posta la scena o nella strada o nella piazza; come è appunto nelle commedie letterarie del cinquecento, e come ancora, in quelle del teatro latino. A noi dispiacciono quelle donne facili, leggere (per non dir peggio), che invitano a pranzo gli uomini in casa; dispiacciono quelle ignobili scene tra serva e padrona. Ma tuttociò proviene appunto da influenza letteraria; è la *meretrix*, è l'*ancilla* di Terenzio, di Plauto, e poi, giù giù, del Bibbiena, dell'Aretino, dell'Ariosto, di

tutti i nostri commediografi del secolo XVI, che qui risorge, nella commedia del popolo, serbando inalterate le sue vecchie fattezze. E non solamente, pur troppo, la donna e la serva; ma tutti gli altri personaggi ci vengono davanti nel loro antico carattere. Fu già notato da molti come alla commedia letteraria del secolo XVI manchi quasi completamente lo studio delle passioni e dei caratteri. Lo stesso può dirsi della Commedia dell'Arte. Quivi pure i tipi, le *maschere*, perdurano, tenacemente uguali.<sup>1</sup>

Eppure fino a Carlo Goldoni queste commedie, rozze e ineguali, prive di misura e senza vero fine lavoro d'arte, formarono le delizie del popolo nostro; per lungo tempo ne interpretarono la vita, i costumi, i bisogni, gli appetiti, talvolta perfino le aspirazioni patriottiche. « Le public ne riait qu'à ces comédies de l'art; il y acconrait toujours en foule, tandis qu'il laissait déserte la salle où l'on représentait les comédies érudites; le public avait raison. Les reproches qu'on faisait aux comédies de l'art étaient fondés; cependant elles seules étaient vraiment en harmonie avec l'esprit national: elles seules représentaient la gaité italienne dans tout son naturel. »<sup>2</sup>

Non ajutata dall'invocato che le desse nuovo indirizzo e forma, la commedia dell'arte non aveva in sé tanti elementi da assicurarle una vita lunga, prospera e sempre ugualmente fortunata: la licenza e l'oscenità ne allontanarono poco a poco il pubblico: la fissità delle maschere ne rese troppo uniforme la condotta: la imperizia o asinità degli attori ne fece ridicola la tessitura o il dialogo o le situazioni; sì che dagli splendori del secolo XVII passò questa commedia al crepuscolo sollecito della prima metà del secolo seguente: nella seconda doveva trovare la sua morte e la sua condanna. Solo per allora può giustificarsi la frase di Voltaire, per cui l'apparire di Goldoni era da chiamarsi, come il poema del Trissino, l'Italia liberata dai goti.

<sup>1</sup> Da pag. X a pag. XVI. — Omettiamo le citazioni, che si riferiscono al *Teatro delle favole rappresentative* o vero la *Ricreatione Comica; Boscareccia* e *Tragica*: divisa in cinquanta giornate. — Venetia, Appresso Gio. Battista Pulcinani — 1611 — Di Flaminio Scala detto *Flavio*.

<sup>2</sup> Sismondi. — *De la littérature du midi*, ecc. — Tom. II. — pag. 362-63.

Come vedremo più innanzi, alle altre avversità s'aggiunge la persecuzione della chiesa sempre sospettosa: le donne sfuggono questi spettacoli: gli uomini man mano l'abbandonano o per timore superstizioso o per stanchezza: la commedia dell'arte è condannata. E per questa via di umiliazione e di anatema, scrive Ernesto Masi, che la Commedia dell'Arte ridiscende a poco a poco dalla sua luce nelle tenebre. Fondata tutta sul burlesco, non vincolata da alcun precedente letterario, obbligata ad accattarsi il favore di un pubblico vario di gusto e di condizioni, non tenuta in freno dalla presenza delle donne, che cosa può impedire la sua decadenza? Nulla, ed essa torua via via a' suoi cenci, come rappresentazione teatrale, e come opera d'arte dà nelle esagerazioni enfatiche, nelle declamazioni stucchevoli; la sua stravaganza diviene insolenza; le Maschere ripetono a sazietà lazzi e motti, noti già al pubblico prima che esse aprano bocca. Così la trova il Goldoni<sup>1</sup>, e così il Goldoni ne segna la morte e ne celebra i funerali. Quanto lontani oramai artisti ed arte dagli splendori dei secoli XVI e XVII, allorchè anche i mali della servitù politica trovarono nella Commedia dell'arte una vendetta o uno sfogo; allorchè il Ruzzante, ad esempio, osava querelarsi apertamente sulle scene delle sventure della patria e contro di esse chiedeva all'arte consolazione ed oblio!

Non ultimo merito di questa commedia è però quello di aver dato origine all'*Opera buffa*, che doveva poi diventare altro titolo di gloria per il nostro paese sventurato e grande. L'*Opera buffa*<sup>2</sup> si rannoda alla commedia dell'arte: l'una non è che una propagazione dell'altra. I primi esperimenti dell'opera buffa furono fatti quando la commedia dell'arte era nel suo più bel fiore. Le compagnie comiche vagavano per tutta Italia, improvvisavano teatri in ogni città e in ogni borgo, e vi recitavano fra le risa e gli applausi del pubblico infanaticchito. Alcuni attori vi erano divenuti celebri; e creavano nuovi tipi, ne modifica-

<sup>1</sup> ERNESTO MASI. — *Carlo Gozzi e la Commedia dell'arte*. — Nuova Antologia, 16 Febbraio, 1890 — pag. 681 — È un articolo scritto a proposito del libro: *The Memories of Count Carlo Gozzi translated into english by John Addington Symonds*, ecc. — London, 1890.

<sup>2</sup> MICHELE SCHERILLO. — *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana dalle origini fino al principio del secolo XIX*. — Napoli, 1883 — pag. 5.



vano altri, dando ad essi fisionomie ed atteggiamenti più strani, più grotteschi. E il repertorio si andava ogni giorno più arricchendo di nuove composizioni, di nuovi lazzi, di nuove foggie di vestire. Si sentiva una fermentazione artistica, che annunciava una rivoluzione vicina contro il classicismo, e la nascita di un'arte nuova. La borghesia italiana, sprezzata, ammiserita, annichilita, si destava dal suo torpore e tentava di ribellarsi agli oppressori, contro cui si scagliava con la lama affilata dall'ironia.

3. — Il Burckardt, nella sua magistrale opera sul rinascimento italiano, dice, riferendosi ai tipi delle commedie dell'arte, « che per la massima parte queste maschere italiane sono assai vecchie, anzi non è impossibile che talune di esse derivino dalle maschere delle antiche farse romane »<sup>1</sup> Di tale idea sono pure il Villari e Alcibiade Moretti<sup>2</sup>, e, come abbiamo notato, Adolfo Bartoli, e altri illustri storici e letterati. Segno evidentissimo che una grande relazione storica esiste fra le maschere del volgare latino e le maschere popolari italiane; segno che è sentita da molti la continuazione di questa forma, con cui lo spirito comico italiano nell'antico e nel medio evo provò a manifestarsi.

S'è visto quali fossero i tipi principali delle rappresentazioni volgari latine; e, secondo Vernon Lee<sup>3</sup>, a Macco, Bucco, Pappo, Dossenuo o Dorsenno, corrisponderebbero ordinatamente Pantalone, Brighella, Arlecchino e il Dottore; il De Amicis invece a Macco fa corrispondere gli Zanni, a Bucco Arlecchino più specialmente, a Pappo Pantalone, a Dorsenno il Dottore, pur riconoscendo qualche parentela fra Macco e Pulcinella.<sup>4</sup> Secondo altri ai quattro tipi latini ordinatamente si riferirebbero Pantalone, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore. Per mia opinione personale dirò solo che questa ricerca della più o meno diretta paternità delle maschere nostre sia tanto inutile quanto vana: perchè molte volte anche nel volgare latino i tipi si confondevano, o non

erano ben delineati, o avevano caratteri troppo vari e multiformi; e perchè, attraverso i secoli, se si poteva conservare l'amore a un genere determinato di maschere, ben difficilmente se ne potevano conservare tutte le precise qualità, forme e attribuzioni.

Una derivazione più chiara, più probabile, perchè più generale, è quella dei nostri zanni dai *sanniones* latini. Con questo nome si designavano genericamente le parti di servo e di buffo nella commedia del volgare teatro antico; e col nome di *zanni* si distinguevano pure le parti di servo e di buffo nella commedia dell'arte. *Primo* e *secondo* zanni erano: *Brighella* e *Arlecchino*: nomi che poi si diluirono in vari altri minori speciali, quali: *Mezzettino*, *Bertoldino*, *Coviello*, *Frittellino*, *Mescolino*, *Scapino*, *Graddellino*, *Truffaldino*, *Finocchio*, *Ficchetto*, *Cola*, *Traccagnino*, *Tabarrino*, *Pedrolino*, *Burattino*, *Trappolino*, *Trivellino*, *Parasacco*, *Piccariglio*, *Bruscolo*, *Bacocco*, *Rospo*, *Guindolo* ecc., e altri introdotti dalla vanità o dall'ingegno degli attori.

Sulla derivazione di Arlecchino dai *sannioni* antichi parla Luigi Riccoboni nella sua Storia del teatro italiano. Egli dice: Je crois avoir lieu de ne point douter que l'habit d'Arlequin ne soit que le vêtement de cette espece de Mimes, qui avoient la tête rasée, et que l'on appelloit *Planipedes*, et je suis autorisé dans ma conjecture par ce passage d'Apulée: *Quid enim si choragium thimelium possiderem? num ex eo argumentarere etiam uti me consuesse Tragoedi Syrmate, Histriionis crocata, Mimi centunculo*. Dans un seul mot *Mimi centuculo*, voilà l'habit d'Arlequin designé.... Son Masque nous représente ces anciens Mimes *fuligine faciem obducti*, La coutume d'avoir la tête rasée vient de ce que *Sanniones mimum agebant rasis capitibus*. — A fin que rien n'y manque, examinons encore cet article. *Planipedes graece dicitur Mimis, ideo autem latine Planipedes quod Actores planis pedibus, id est, nudi Proscenium introirent* — (Diomed. L. III). La chaussure d'Arlequin n'est-elle pas designée par là? il a les piés simplement enveloppés d'un cuir et sans talons; depuis les piés

<sup>1</sup> *La civiltà del secolo del rinascimento in Italia*. — Trad. Valbua. — Firenze, 1876. — Vol. 2.<sup>o</sup> — pag. 65.

<sup>2</sup> *Nuova Antologia*, giugno 1882.

<sup>3</sup> *Op. Cit.* II - pag. 205 e seg.

<sup>4</sup> *La commedia popolare latina*, ecc.

jusqu'à la tête, l'habit d'Arlequin n'est donc autre chose que celui de Mimes des Latins<sup>1</sup>.

Giustamente lo stesso scrittore fa derivare il nome *zanni* da *sanniones*. « *Sanna, sannae* in latin veut dire: moquerie, raillerie piquante. *Sannio, Sannionis* un Moqueur, un Buffon ». <sup>2</sup> Cita l'opinione di Carlo Dati, per cui *Zanni* non significa che *Giovanni*, in Toscana *Gianni*, da cui i lombardi avrebbero fatto *Zanni* <sup>3</sup>, e benissimo lo confuta, osservando come, anche ammesso che *Zanni* derivi da *Giovanni*, non avrebbero però i toscani adottato quel nome, avendone uno proprio in *Gianni*. Il carattere di *Arlecchino* è quello di un servo ignorante e semplice nel fondo, ma che fa tutto il possibile per avere dello spirito, e che spinge questo desiderio fino alla malizia. Egli è ghiottone, poltrone, ma fedele e attivo, e, per timore o per interesse, intraprende ogni sorta di furberie e d'imposture. Gesti e buffonerie comicissimi costituivano la sua mimica. In Italia faceva sfoggio anche dell'agilità del corpo. La prima cosa che il popolo generalmente domandava, era di sapere se l'*Arlecchino* era svelto, se faceva delle capriole, se saltava, se ballava: — lontana eco di ciò che i nostri antichi richiedevano da' Mimi. <sup>4</sup>

L'altro *zanni*, il *Brighella* « ha da essere astuto, pronto, faceto, arguto — sono i suggerimenti del Perrucci, — che vaglia ad intricare, deludere, beffare, ed ingannare il Mondo, mordace ma *cum moderamine*, di modo che l'arguzie sue... abbiano del salace, e non dello sciocco. » <sup>5</sup>

E restando sempre fra gli *zanni*, vediamo che il carattere di *Scapino* è lo stesso di quello degli schiavi di Plauto e di Terenzio: intrigante, furbo, tenta di far riuscire tutti i negozi più rovinosi della gioventù libertina; si picca di avere dello spirito; fa il bel parlatore e posa a uomo di consiglio. <sup>6</sup>

La maschera di *Mezzettino* comparve per la prima volta sui teatri in Francia: invenzione di un attore della

compagnia dei comici italiani predecessori del Riccoboni. <sup>1</sup> Angelo Costantini, che era stato accolto nella compagnia per sostituire nel bisogno Domenico Biancolelli nel ruolo di *Arlecchino*, trovandosi ozioso, pensò di darsi un carattere, che potesse essere utile alla compagnia. Siccome non c'erano attori per le parti di *Scapino*, egli ne prese il carattere, ma ne cambiò l'abito. Non prese però la maschera, avendo un viso bellissimo e degli occhi nobili, espressivi, ammirevoli. Non si saprebbe esattamente definire il carattere di *Mezzettino*. È certo però che egli era un servo intrigante, sempre in mezzo a trufferie e pronto ai travestimenti.

Il *Capitano*, che il Riccoboni fa derivare dallo spagnolo, si può a giusta ragione ritenere come un'eco e trasformazione del *miles gloriosus* (Pyrgopolinices, Anthonides) di Plauto: maschera che nella commedia dell'arte prende diversi nomi e largo sviluppo. E così si chiama: *Capitan Spavento*, *Capitan Rinoceronte*, *Capitan Fracasso*, *Matamoros*, *Spezzaferro*, *Aspromonte*, *Bramasangue*, *Basilisco*, *Flegitone*, *Sbrana*, *Martelione*, *Firibirimbombo*, *Giangurgolo*, *Capitan Terremoto*, *Capitan Coccodrillo*, *Sangre y fuego*, *Escobombardon della Papirottonda*, *Rogantino*. « Son caractere étoit d'être fanfaron; mais qui à la fin recevoit des coups de bâton de l'Arlequin.... » <sup>2</sup>; violento, tirannico, arrogante e rapace, un misto di don Giovanni, Pizarro e don Chisciotte, dapprima più terribile che ridicolo, di poi personaggio comico di buona fede, un venturiere logoro e affamato, codardo, ma facendo mangiafuoco, un *Capitan Fracasso* o un *Matamoros*; il quale segue la stessa vicenda del regno di Filippo II, odiato, ma dignitoso, che si trasformava nella dilaniata Spagna del seicento, esecrabile, ma comica. <sup>3</sup>

Una descrizione di questo tipo abbiamo anche nella *Fiera* di Michelangelo Buonarroti:

<sup>1</sup> Hist. du th. it. - I - pag. 5-6.

<sup>2</sup> Ivi. - pag. 8.

<sup>3</sup> Ivi - I - pag. 42.

<sup>4</sup> Ivi - II - pag. 309-10.

<sup>5</sup> Dell'arte rappresentativa, ecc. - pag. 283.

<sup>6</sup> Riccoboni. -- Op. cit. - II, pag. 314.

<sup>1</sup> Ivi -- pag. 315-16.

<sup>2</sup> Ivi -- pag. 315 -- Vedi: *Le bravure del Capitano Spavento*, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, di FRANCESCO ANDREINI da Pistoja, Comico Geloso, Venetia, 1624.

<sup>3</sup> VERNON LEE -- Op. cit. - pag. 236.

..... Vedete  
 Quel capitan Cardon stare interato,  
 Scagliar le gambe, e quei mostacchi neri  
 Spietato arroncigliarsi,  
 Simulando furezza e crudeltate;  
 E granciti i pendagli  
 Colla sinistra, star pronto, per porre  
 La destra a trar la spada,  
 A fender monti e penetrar nel Centro,  
 Tagliar le corna a Pluto, e per la coda  
 Preso ed intinto poi quasi in sapore  
 Della palude Stige,  
 Vivo e crudo ingojarselo. Codardo  
 Poi più d'un birro. Ecco ch'è passa e spira  
 Bravura, e pauroso par che stia  
 Sull' ali per fuggir: vero espressore  
 D'un poltron vantator valamedios. »<sup>1</sup>

Ultimo eco di questo personaggio smargiasso e vile è il *guappo*, il camorrista napoletano del giorno d'oggi: « a me pare, dice Ugo Fleres, che il *Guappo* stia al *Capitan Fracassa*, come questi al *Miles gloriosus*. Cioè, come il *Miles* è nato dalla spavalderia del soldato romano, il *Fracassa* dalle fanfaronate del soldato spagnuolo (e fors' anco basco), così nasca il *Guappo* dalle spaccate del nostro *lazzarone*: hanno tutti una radice nella società in cui vivono, perchè sono tanto derivati l'uno dall'altro, quanto — rispettivamente — le loro stesse società: somigliano fra di loro, non per reminiscenza artistica, ma per necessità naturale. »<sup>2</sup>

Le parti di *vecchi* erano sostenute da due maschere principali: *Pantalone* e il *Dottore*.

Il *Primo vecchio* o *Magnifico* o *Pantalone* è il *Senex* delle Commedie latine, che ha subito certe influenze di tempi e di luoghi, ma che è rimasto nella sostanza lo stesso: è il gran tipo umano del vecchio che non si ricorda della propria età, avendone pure tutti i difetti e tutti i malanni.<sup>3</sup> Ebbe anche i nomi di *Torbolonio*, *Babilonio*, *Palthanai*, ecc. Di *Pantalone*, da principio, si fece un mer-

cante, uomo semplice e di buona fede, ma sempre innamorato e zimbello o di un rivale o di un figlio o di un servo; qualche volta, e soprattutto negli ultimi tempi, se ne fece un buon padre di famiglia, un uomo pieno d'onore, estremenamente delicato sulla parola, e severissimo verso i suoi figli. Gli si lasciò però sempre la qualità d'essere abbindolato da tutti quelli che lo circondavano, o per strappargli denaro malgrado la sua avarizia, o per ridurlo a dare sua figlia in matrimonio all'amante di lei non ostante gli impegni da lui già presi con altri: insomma si servirono del personaggio di *Pantalone* secondo gli intendimenti della rappresentazione: quando bisognò farne un uomo virtuoso, egli fu l'esempio dei vecchi per saggezza; quando bisognò farne un uomo debole, fu il modello del vecchio vizioso. Negli ultimi tempi della commedia dell'arte, si pensò, a Venezia, di correggere certi costumi del paese, applicandoli al personaggio di *Pantalone*. Seguendo questo concetto, se ne fece ora un marito o amante gelosissimo, ora un uomo dissoluto, ora uno spaccamonti, e va dicendo. Ciò sarebbe stato eccellente per correggere il vizio, se, nello stesso tempo, non si fosse caduti nell'errore, così pernicioso e così difficile a evitarsi, d'insegnare il vizio o di scandalizzare lo spettatore, mentre pure si fa vedere il vizioso punito.<sup>1</sup>

Il *secondo vecchio*, è il *Dottore*, a cui si trovano rassomiglianze col Dorsenno latino. Viene ora chiamato *Graziano*, ora *Cassandro*, e *Facanappa*, e *Dottor Balanzone*, e *Dottor Lanternone*, e *Cassandrino*, e *Pancrazio Biscegliese*, e *Cuccuziello*, e *Prudenzone*, e *Hippocrasso*. Il *Dottore* è un cicalone eterno, e non sa aprir bocca senza sputar fuori una sentenza o una citazione latina. Vi furono attori che la pensarono disugualmente sul carattere del dottore. Alcuni presero a parlare bene e a recitare de' lunghi squarci che esponevano al pubblico tutto il sapere e tutta la erudizione possibili, e ciò abbellito di citazioni latine degli autori più importanti. Altri hanno volto questo carattere più al comico: in luogo di fare del dottore un sapiente, ne fecero un ignorante, che parlava il latino maccheronico

<sup>1</sup> Giorn. II, at. 3<sup>o</sup>, scena II.

<sup>2</sup> Ancora del *Capitan Fracassa* nel giornale *Capitan Fracassa* del 26 settembre 1880. (Anno I, n° 124)

<sup>3</sup> BARTOLI -- *Scenari ecc.* - pag. XVII.

<sup>1</sup> RICCOBONI. - *Hist. du th. it.* - pag. 311-12.

di Merlin Coccajo o di tal genere. I primi erano obbligati a sapere qualche cosa, per non lasciarsi sfuggire de' solecismi. Gli altri avevano lo stesso obbligo di sapere, ma loro bisognava aver dell'ingegno; perchè ci vuol più spirito a male applicare una sentenza che a spacciarla nel suo vero senso.<sup>1</sup>

Altra maschera celeberrima è quella di *Pulcinella*, che si può ascrivere fra gli zanni, ma che merita un cenno a sè, vuoi per l'importanza che ebbe, vuoi per la sua vita rigogliosa e fortunata. Fin dal Doni si voleva far risalire l'origine sua al Maccò delle atellane: e col Doni la pensarono il Riccoboni, il Ficoroni, il Flögel, il Klein, il Micali, lo Schlegel, Tommaso Semmola, Carlo Tito Delbono, e il Mommsen. Altri, come il Millin e il Hebenstreit, arrivarono perfino a farne un tipo di origine israelitica. Schietto, scrive Michele Scherillo, la vera storia dell'origine di Pulcinella a me pare sia questa: negli ultimi anni del Cinquecento, fra i tanti istrioni, che in quel tempo invadevano le piazze delle città d'Italia, ce ne fu uno, il quale o fu contadino o volle contraffare i contadini di Acerra: forse un villano dotato di una felice vena comica e satirica, ma a cui il lavoro del contadino piaceva meno delle sue buffonerie; e venne in città e si guadagnò la vita destando il buonumore delle fantesche e de' facchini di Piazza Pendino. Conservò il camiciotto di tela bianca (*sciucca*), o cavò fuori dai calzoni la camicia, come fanno i ragazzi del popolo, quando voglion passare per soldati, si mise la correggia, e vi attaccò, invece del coltellaccio o della *smarazzola*, una daga. Un comico d'ingegno poi, Silvio Fiorillo, che già si era reso illustre come *Capitano Matamoros*, pigliò quel tipo popolano e ne fece una creazione propria.<sup>2</sup> Lo Scherillo fa nascere il Pulcinella a Napoli sul cadere del cinquecento<sup>3</sup>. Delizia del popolo napoletano fino ai nostri giorni, Pulcinella trovò il suo *poeta geniale* in Francesco Cerlone, vissuto verso la metà del secolo scorso, il quale « lo sollevò dalla folla delle maschere contemporanee, e lo

presentò al secolo decimonono come deposta del teatro popolare »<sup>1</sup>.

Illustri critici, fra cui il Novati, sorsero a contestare l'opinione dello Scherillo<sup>2</sup>; e noi davvero non sapremmo proporre altra opinione che quella intermedia: che, cioè, il tipo del Pulcinella fosse già indeterminatamente accennato nel *Macco* latino o, piuttosto, nelle maschere in genere degli antichi trasformatesi nel medioevo; ma che poi carattere speciale gli desse qualche villano napoletano dotato di spirito e di vena satirica. A meno che non ci vogliamo accontentare della origine che gli dà Francesco Merlino della città di Pieve in un sonetto che vi presento:

Castro un suo figlio uno di Salò  
Perchè meglio attendesse alla virtù,  
Per applicarlo in qualche servitù;  
E in un canto i testicoli gettò.  
Era in casa una chioceia, ed io non so  
Come un di quei coglion si cacciò su;  
Basta, con gli ovi anch'ei covato fu,  
E a suo tempo anch'egli pullulò.  
Quindi nacque il Marchese; il qual così,  
Per non far torto alla natività,  
Cresciuto, un coglioncello riuscì.  
E' n su le scene, da quel tempo in qua,  
Un che faccia il coglione, a' nostri di  
Il Pulcinella nominar si fa.<sup>3</sup>

E ora la parola al nostro Riccoboni: Les Comedies Napolitaines à la place du Scapin ed de l'Arlequin ont deux Polichinelles, un fourbe, et l'autre stupide. Dans le pays, l'opinion commune est que c'est de la ville de Benevent qui est la Capital des Samnites des Latins qu'on a tiré ces deux caracteres opposés, quoiqu'habillés de même. On dit que cette ville qui est moitié sur la hauteur d'une montagne, et moitié au bas, produit les hommes d'un caractère tout différent. Ceux de la haute ville sont vifs, et très-actifs. Ceux de la basse ville sont paresseux, ignorans, et presque stupides. C'est peut-être pour cette raison que nos prédécesseurs appellerent indifferemment Sanni les

<sup>1</sup> Riccoboni. — *Ist. del th. it.* - II, pag. 312-313.

<sup>2</sup> La commedia dell'arte in Italia. — Torino, 1884 - pag. 58.

<sup>3</sup> Ivi, pag. 3 e pag. 64.

<sup>1</sup> Ivi, pag. 38. — D'amena lettura: OTTAVIO FRUILLET. — *Vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures.* - Paris, Helzel.

<sup>2</sup> Giorn. St. della lett. it. — Anno III, vol. V, fasc. 13 14. - pag. 276-283

<sup>3</sup> Poesie e prose. — Venezia, 1688. - pag. 324.

valet de la Comedie, aussi-bien fourbes qu'ignorans. — Au chapitre 6 de l'Histoire de notre Théâtre, nous avons vû que le Scapin e l'Arlequin sont toujours de la ville de Bergame. Il faut sçavoir que cette ville est située précisément comme la ville de Benevent, et que l'on dit la même chose du bas peuple de Bergame que l'on débite de Benevent. Je pense que tout cela nous vient de plus loin, et que les Samnites, outre le nom de *Samni*, nous ont donné aussi les caracteres de valets de la Comedie aussi-bien Napolitaine que Lombarde<sup>1</sup>.

Benchè dovuta a un attore, e non a tutta una tradizione popolare, somma popolarità ottenne la maschera dello *Scaramuccia*, inventata da Tiberio Fiorillo, da lui portata alla celebrità, e che pur tuttavia non è morta<sup>2</sup>. Per la forma è un'imitazione dell'abito spagnolo, che da tanto tempo, nella città di Napoli, era l'abito della corte, de' magistrati, de' soldati. Verso il 1680 il carattere del Capitano spagnolo finì in Italia, ed essendo già da lungo tempo dimenticato l'antico Capitano italiano, le compagnie comiche napoletane si trovarono obbligate a scegliere un attore, che sostituisse il Capitano spagnolo: lo Scaramuccia ne prese il posto. In Italia, per molto tempo, questo personaggio non ebbe altro carattere che quello del Capitano; ma in Francia lo si mise a tutt'altra salsa. Il suo carattere fu d'essere, insieme, uno spacccone e un codardo<sup>3</sup>.

Ai tipi accennati molti altri sarebbero da aggiungere, ma di gran lunga meno importanti e popolari, come il Tartaglia, il Villano, il Pedante, le Fantesche, le Vecchie, le Ruffiane, i Maghi, i Negromanti, i Notai, i Medici, gli Amorosì, le Servette, fino ai moderni *Stenterello* e *Sciosciammocca*.

4. — Diamo ora uno sguardo al modo con cui venivano composte queste commedie *dell'arte* o *improvvisate* o *a braccia* o *a soggetto*; e lo facciamo affidandoci ad una fonte com-

petentissima, quale è il libro *Dell'Arte Rappresentativa* di Andrea Perrucci, già altre volte citato.

Il *soggetto* non era altro che una tessitura delle scene sopra un argomento formato, dove in compendio si accennava un'azione, che doveva dirsi o farsi dal recitante all'improvviso. Si distingueva per atti e per scene. Nel margine si notava il personaggio che aveva da uscire: si contrassegnava con una linea rotta (—) dove terminava, dicendo *via*, accorciato di: *va via*, o *vanno via*.

In testa di esso si poneva il luogo, dove si fingeva la favola: Roma, Napoli, Genova, Livorno, ecc. Questi soggetti o erano fatti apposta per rappresentarsi all'improvviso, o erano presi da commedie degli antichi o moderni, ridotte in modo da potersi rappresentare all'improvviso per isfuggire il tedio di un lungo concerto, che richiede la Commedia premeditata, e per rimediar subito ad una rappresentazione con quei personaggi, che si avevano alla mano.

I soggetti che andavano attorno, erano molti, e ve ne erano volumi stampati, come il Teatro Scenico di Flaminia Scala detto *Flavio*<sup>1</sup> « Il farne di nuovo, confessa il Perrucci, è un poco difficile a chi non ha belle Invenzioni e si sappia allontanare da' lazzi antichi, però: *hic opus, hic labor est...* Or io, benchè mi sia diletto farne di proprio Marte, porterò l'esempio d'un Autore in ciò classico, che sarà la *Trappoleria* di Gio. Battista della Porta napoletano.... Sia dunque il soggetto di questa maniera:<sup>2</sup> »

## LA TRAPPOLERIA.

NAPOLI.

*Atto primo.*

*Capitano.* Discorre dell'amore della Schiava, e volerla comprare, e batte.

*Policinella.* Suoi lazzi da dentro, poi vien fuori. Capitano lo crede un servo di casa, li domanda di Policinella; gli li

<sup>1</sup> *Hist. du th. it.* — II., pag. 318-19.

<sup>2</sup> L'attore Angelo Costantini, detto *Mezzettino*, ha scritta la vita di *Scaramuccia*.

<sup>3</sup> RICCIBONI. — Op. cit. — II. — pag. 315.

<sup>1</sup> Fu invero Flaminio Scala il primo a far stampare *canovacci*, e l'opera sua è stata già da noi citata. Ebbe lodi grandissime anche dai poeti del suo tempo. (RICCIBONI. *Hist. du th. it.* — I — pag. 40)

<sup>2</sup> Pag. 351-352. — Nel più de' casi ho creduto bene ammoderare l'ortografia.

dice che parli. Capitano dice voler Policinella; egli fa il lazzo: e tu torna a bussare. Alla fine si conoscono; fanno il patto per la Schiava per lo prezzo, e che gli manderà il servo con un segno parlandoli all'orecchio.

*Turchetta* in finestra haver osservato il tutto, e dispiacerle non aver inteso il segno, ed entra. *Policinella* entra; *Capitano* via.

*Tartaglia* e *Fedelindo* vengono discorrendo di volerlo inviare a Barcellona, per prendere la madrigna, il fratello e la cognata, facendo il racconto dell'argomento della Commedia dei due figli simili, e delle due figlie di D. Laura, Elvira ed Eufrosia. *Fedelindo* ricusa andarvi; *Tartaglia* che ci anderà per forza e via a patteggiare la nave. *Fedelindo* resta disperato. In questo

*Turchetta* da sua casa lagnandosi di aver a dividersi da *Fedelindo*, fanno scena equivoca, cioè *Fedelindo* crede abbia inteso la sua partenza per Barcellona, *Turchetta* crede abbia intesa la sua vendita. Alla fine *Fedelinda* scopre la volontà di suo padre; *Turchetta* tramortisce in questo.

*Coviello* vede la schiava svenuta; accorre per acqua col lazzo d'acqua schietta o di fiori, di cisterna o di fonte? calda o fredda? Alla fine cade colla pignatta e finge servirsi dell'orina. *Turchetta* torna in sè. *Coviello*, che l'orina sua val per balsamo. *Turchetta* scopre essere stata venduta; *Fedelindo* tramortisce; grida acqua. *Coviello* con l'orina il ritorna, ed alza il prezzo dell'orina, e poi ascoltando i disgusti degli amanti finge tramortire; quegli gridano acqua, egli vino. Alla fine udito esser *Turchetta* venduta al Capitano, e non haver inteso il segno detto all'orecchio, promette aiutar gli amanti con far che *Fedelindo* non parta, e che *Turchetta* vada in potere di *Fedelindo*. Questi non credono, e giocano cinquanta scudi, se li riesce, con *Coviello*. In questo

*Policinella* chiamando la schiava, *Coviello* e *Fedelindo* il lazzo di nasconderla, dando buone parole a *Policinella*; poi dicono volerla comprare; *Policinella* che l'ha venduta; *Coviello*, che ce la ruberà. *Policinella* lo schernisce; *Coviello* che verrà con la Carozza a quattro, e con i socchi, e con rumore, e li dirà: or te la rubbo; *Policinella* con la Schiava in casa. In questo

*Tartaglia*, che vuol che *Fedelindo* parta; *Fedelindo* ricusa; *Coviello*, che non vuole perchè è secondo padre; *Tartaglia* s'adira; *Coviello* che non lo fa partire. Appostano cinquanta scudi per *Tartaglia*, e cinquanta bastonate per *Coviello* e chi perde paga. Alla fine s'accordano. *Coviello* dice a *Fedelindo* che vada; *Tartaglia* col figlio ad imbarcarlo, via. In questo

*Isabella*, cortigiana, prega *Coviello* ad aiutarla negli amori del Capitano. *Coviello* promette e via. In questo

*Capitano*, sopra il passato per buscar denari per la schiava. *Isabella* lo priega. *Capitano* la disprezza, e via. Ella sua disperazione d'amante disprezzata e via.

*Tartaglia* haver già imbarcato il figlio, e voler ammanire il bastone per dar le bastonate a *Coviello*, ed entra in casa.

*Coviello* e *Fedelindo* raccontandoli il modo di farselo dare dalle nave con l'invenzione che al padre fosse giunta una Apoplessia, e che piangea. *Fedelindo* si meraviglia del pianto finto. *Coviello* che tenea nel fazzoletto una cipolla, trovata a caso nella barchetta, con la quale strofinandosi gli occhi gli uscivano le lacrime; dice che si ritiri in casa di qualche amico per non incontrarsi col padre; *Fedelindo* via. *Coviello* voler con qualche astuzia ingannare *Policinella*, e torli la schiava, e per parlare, bussa.

*Policinella*, travestito da *Turchetta*, finge la voce con volto coperto; alla fine si scuopre, rimproverandoli averli rubata la schiava, senza rumore, ed essersela nascosta addosso. *Coviello* ride della sua goffagine. *Policinella* gli butta un pugno di furina; e finisce il primo atto.

### Atto secondo.

*Pasquariello*, servo del Capitano, dice esser venuto per comprar la Schiava inviato dal padrone. In questo

*Coviello* sopra il passato. *Pasquariello* gli domanda la casa di *Policinella*. *Coviello* insospettito dice essere lui. *Pasquariello*, che viene per la schiava, gli dà i denari. *Coviello* che sia un furbo non dandoli il segno. *Pasquariello* che se l'era dimenticato, ed è: toccati la punta del naso. *Coviello*, ch'è vero, e chiama.

*Isabella*. *Coviello* in disparte le dice che fuga di essere sua schiava per andare in potere del Capitano. Ella si contenta. *Coviello* la consegna a *Pasquariello*, e vanno via. *Coviello* voler con un'invenzione haver la schiava e chiama.

*Pespice*, servo parasito d'*Isabella*. *Coviello* lo concerta a fingersi *Pasquariello* per aver la schiava, promettendoli un pranzo, dandoli i denari, e segno, e si ritira; *Pespice* batte.

*Policinella* intende quello esser il Servo del Capitano, prende i denari, ode il segno, ajutando sempre *Coviello*. *Pespice* da dietro. *Policinella* chiama.

*Turchetta*. *Policinella* le dice haverla venduta. Ella finge piangere. *Policinella* la consegna a *Pespice*. *Coviello* finge il cocchiere col rumore, e dice a *Policinella*, che adesso gli rubba la schiava. *Policinella* se ne ride, e che gli darà le bastonate. *Coviello* che vuole i denari, *Policinella* in casa. *Pespice* via alla piazza, *Coviello* batte.

*Pimpinella*, serva d'*Isabella*. *Coviello*, che gli tenga quella schiava in casa, Donne entrano, *Coviello* via.

*Capitano* disprezzando, dicendo che aspettava, e via.

*Isabella* resta disprezzata, e batte a sua casa.

*Turchetta* le dice che domanda? *Isabella* s'ingelosisce, dice

quella esser sua casa, e ne la manda via entrando. Turchetta disperata parte.

*Coviello* e *Fedelindo*, dicendoli haver posta la schiava in casa di Isabella e battono.

*Pimpinella* dice che la padrona ha mandato via la schiava ingelosita del Capitano, ed entra; eglino vanno via per ritrovarla.

*Turchetta*, lagnandosi di sua fortuna, non sapea dove andare. In questo

*Coviello* si rallegra, e perchè possano entrare in casa di Tartaglia consiglia Fedelindo a fingersi il fratello Fabrizio, che viene da Barcellona, fingendosi la schiava esser la moglie D. Elvira, e che sia morta la matrigna, ma bisogna trovar abiti per travestirsi. In questo

*Rivenditore* con cappelli, cappe ed abiti. *Coviello* se ne prende ad affitto quelli che bisognano. *Revenditore* domanda il pegno. *Coviello* lo chiede a Fedelindo, egli non aver che darli. *Coviello* gli dà un anello. *Revenditore* via. Fedelindo dice come l'ha soccorso con quell'anello? *Coviello* ch'è falso: veste Fedelindo e Turchetta e via eglino. In questo

*Tartaglia* vede Fedelindo, si meraviglia, dice, come non sia andato a Barcellona? Egli parla Spagnuolo, e dice esser D. Fabrizio con la moglie Elvira. Turchetta finge anche di parlar spagnuolo. Tartaglia l'abbraccia. In questo

*Coviello* dice a Tartaglia che vuol la posta, perchè quegli è Fedelindo. Tartaglia che s'inganna, perchè è D. Fabrizio. *Coviello* che è sua invenzione. Tartaglia che gli darà le bastonate, ed entra con Turchetta creduta D. Elvira. *Coviello*, in questo,

*Corte* e *Revenditore*, e haver ritrovato esser l'anello falso, e cavato l'ordine per arrestar *Coviello* lo fa prendere. In questo

*Fedelindo* da sua casa, che l'invenzione riesce. *Coviello* li dice che rimedi con li birri per l'anello. Fedelindo fugge non conoscerlo, parlando spagnuolo, col lazzo di: Hermano, yo no te conosco. *Coviello* dice al *Revenditore* che prenda chi tiene la sua roba addosso. *Revenditore* fa arrestare Fedelindo, che mutando linguaggio domanda ajuto a *Coviello*. Egli li rende la pariglia col lazzo spagnuolo di: Hermano, yo no te conosco. Birri vogliono portarlo prigioniero, vengono a rumore, e finiscono il secondo atto.

### Atto terzo.

*Capitano* e *Pasquariello*, sgridando di haver in vece della schiava, Isabella. Egli, che quella gli ha dato Policinella. Capitano batte. Pasquariello che non sta lì di casa.

*Policinella*. Capitano gli dice qual schiava ha dato al servo? l'olicinella, che Turchetta. Capitano, che non è vero.

Pasquariello, che non è quegli Policinella, ma un uomo vestito di nero. Policinella viene in cognizione di haverlo bur-lato Coviello, e che forse la schiava starà in casa di Tartaglia, e chiama.

*Tartaglia*; gli chiedono la schiava. Tartaglia che non ha schiava, nè altra donna in casa, che D. Elvira sua nuora. Capitano che la chiami. Tartaglia batte.

*Turchetta*. Capitano, che quella è sua schiava. In questo *Fedelindo*, parlando spagnuolo, che quella è sua moglie, si disfidano col Capitano e vanno via. Policinella appresso. Tartaglia manda in casa Turchetta. In questo

*Donna Laura e servo*, ritrovando Tartaglia suo marito, stupisce, havendola creduta morta, e poi si riconoscono. Tartaglia che D. Fabrizio con D. Elvira son venuti. D. Laura, che stanno sopra il vascello. Tartaglia, che sta D. Elvira in casa e chiama

*Turchetta*. D. Laura le domanda chi sia? Ella scopre essere barcellonese rubata da Mori, dà il segno della nutrice. D. Laura, che quella è l'altra figlia perduta, chiamata D. Eufrosia. In questo

*Fedelindo*, parlando spagnuolo, esser stato diviso dal Capitano. Tartaglia, che già è scoperto il tutto, dice esser D. Eufrosia a lui già destinata in consorte, ed esser venuta D. Laura. D. Fabrizio e D. Elvira s'abbracciano. In questo

*Capitano e Policinella*, contendendo per lo prezzo della schiava, che suo padre aggiusterà tutto. In questo

*Coviello e Servi finti birri*, con barbe posticce dice haver ordine di carcerar Tartaglia per la posta fatta di non far partire Fedelindo. Tartaglia, pagherà. *Coviello* dice a' birri: lascia questo, e piglia quello, facendo arrestar Fedelindo per la sua posta. Fedelindo, che suo padre pagherà. *Coviello*: lascia questo, e piglia questa, facendo prendere Turchetta per la posta di farla andare in potere di Fedelindo. Egli, che suo padre pagherà. *Coviello* con lo stesso lazzo fa arrestare Policinella. Fedelindo, che suo padre pagherà. Tartaglia si infada. Capitano, che si prenderà Isabella, perdute le speranze di Turchetta, e chiama

*Isabella e Pimpinella*. Si concludono i matrimoni; *Coviello* scopre il tutto, si prende Pimpinella e finisce la Comedia.

### PERSONAGGI

#### Prima casa

Tartaglia padre  
Fedelindo figlio  
Coviello servo  
D. Laura moglie di Tartaglia  
Un servo di D. Laura.

#### Seconda casa

Policinella mercadante  
Turchetta schiava

#### Terza casa

Isabella cortigiana  
Pespice servo  
Pimpinella serva

Capitano da sè  
Pasquariello servo  
Revenditore

*Robbe necessarie per la Comedia*

Vestito di donna per Policella.	Una borsa.
Con tovaglia bianca.	Più barbe posticcie.
Un pugno di farina.	Un anello falso.
Due cappotti, con abiti e cappelli di campagna.	Una pignatta.
	Bastone da bastonare.

« Si deve avvertire, nota il Perrucci, per dar contezza delle cifre del *soggetto* a chi non l'ha in pratica, perchè a chi è del mestiero è superfluo, che *lazzo* non vuol dir altro, che un certo scherzo, arguzia, o metafora in parole o in fatti, v. g. nella sudetta Comedia il lazzo di torna a bussare: vuol dire che il Capitano, non conoscendolo per Pulcinella mercadante, vedendolo sordido, non vuole parlare con lui, ed egli per farlo accorgere ch'è il padrone, li dice: torna a bussare, finchè s'accorge del vero; così dicendo suoi lazzi da dentro vuol dire che Policinella da dentro a suo piacere può fingere o di cantare o di contendere con le schiave, o di fare qualche azione ridicola non limitata; come là dove sono lazzi necessari, come nell'ultimo il lazzo: lascia questo e prendi questo, di Coviello, e' il lazzo di: Hermano yo no te conosco. Nell'altre comedie vi sono infiniti lazzi ogni una havendo de' suoi, come quella della *Pellegrina*, d'inginocchiarsi gli amanti; il lazzo dell'Aquila a due teste nell'*Amante ingrato*, il lazzo di: egli lo sa, nella *Sorella picciola*, ed altri che deve il Corago o concertatore della Commedia spiegarle all' hora, che concerta il soggetto, o vero discifrarli, da chi ne sarà pratico, e questo in quanto a' lazzi vecchi, perchè i nuovi bisogna che gli dichiari, e specifichi, colui che l'ha ritrovati.

« Il dirsi: *in questo*, significa, che il Personaggio al partir di altri, resta, dicendosi il tale o i tali *vanno via*, e il tale o i tali *in questo*, resta, e sopraggiunge o sopraggiungono altri. »<sup>2</sup>

5. — Trasportiamoci col pensiero sul palcoscenico di questi nomadi dell' arte, assistiamo alle loro prove, vediamo in che maniera concertavano il soggetto.

Il *Corago*, *Guida*, *Maestro*, cioè il più pratico, doveva *concertare il soggetto* prima di farsi, acciocchè si sapesse il contenuto della commedia, s'intendesse dove avevano da terminare i discorsi, e si potesse trovare qualche arguzia o lazzo nuovo. L' ufficio dunque di chi concertava non era di leggere il soggetto solo; ma di indicare i personaggi coi nomi, spiegare le qualità loro, far conoscere l' argomento della favola; il luogo dove si recitava, le case, interpretare i lazzi e tutte le minuzie necessarie, aver cura delle cose che facevan di bisogno per la comedia, come lettere, borse, stili, ed altro, notate nella fine del soggetto.

Doveva dire, per esempio: La Comedia che si deve rappresentare è la *Trapolaria*. I Personaggi sono: *Tartaglia*, padre di Fedelindo e padrone di Coviello; *Policinella*, mercadante di schiavi, e *Turchetta*, sua schiava; *Isabella* cortigiana, *Pespice* parassito, e *Pimpinella*, suoi servi; *Capitano*, padrone e *Pasquariello*, servo; *D. Laura*, moglie di Tartaglia, che viene di fuori con un *Servo*; un *Rivenditore*; genti per fare i *birri* veri e finti. E le parti sono così distribuite: il signore Tale sosterrà la parte di Tartaglia, il signor Tale la parte di Fedelindo; e così via.

Poi indicava le case: la prima a man destra, casa di Tartaglia; la seconda a mano stanca, casa di Policinella; la seconda a mano dritta, di Isabella.

Diceva poi l' argomento, di questo modo: « Tartaglia Raganelli, mercatante di Napoli, avendo disgusti con un altro mercadante che lo chiamò fallito, tentò dargli un colpo di stile; onde, bandito dalla Patria, e perseguitato dai nemici, partissi per Barcellona, con la moglie gravida; ivi giunti, questa partorì due gemelli similissimi di volto, a' quali Tartaglia impose nome ad uno di Fedelindo, all' altro di Fabrizio; ma, essendo morta la moglie, e non avendo chi avesse cura dei figliuolini, e, per di più, essendo anch' egli caduto infermo, una vedova di un Alfiere, chiamata D. Laura Trebisonda, vicina di Tartaglia, caritatevolmente s'impegnò alla cura dei bambini e del padre.

<sup>1</sup> Pag. 353-362.

<sup>2</sup> Ivi. — Pag. 362-364.



onde questi, risanato, per non saper come premiare D. Laura risolse prendersela per moglie: e perchè questa aveva due figliuoline del morto alfero D. Ramon Martinengo, una detta Elvira, e l'altra Eufrasia, destinò dar D. Elvira in sposa a D. Fabrizio, e D. Eufrasia a Fedelindo, e farne, a tempo che fossero d'età, i matrimonii. Mentre s'andavano allevando i fanciulli e le fanciulle, essendo andati tutti a diporto alla riva del mare ad un casino, mentre la nutrice scherzava con la fanciulla Eufrasia al lido, venne una fusta de' Mori, e, se si salvò Tartaglia con gli altri, restò preda de' corsari la nutrice con D. Eufrasia, e furono vendute per ischiave, finchè, dopo molto tempo, la Nutrice, dopo aver detto alla fanciulla D. Eufrasia la sua qualità, e datole segni per essere, quando volesse il cielo, conosciuta dai suoi parenti spirò, e la povera D. Eufrasia, col nome di Turchetta, fu in fine venduta a Pulcinella, mercatante di schiavi in Napoli. Fatti d'età D. Fabrizio e D. Elvira si sposarono, e Tartaglia con Fedelindo passarono in Napoli per rimettervi la casa essendo morti i nemici, e avendo avuto, per la nascita del principe della Spagna, l'indulto: lasciarono al governo della casa di Barcellona D. Laura con D. Fabrizio e D. Elvira. Giunti in Napoli, e occorrendo tempo per stabilire il negozio, Fedelindo s'innamora d'una schiava di Pulcinella, e si stabilisce fra loro amorosa corrispondenza, nel mentre che un Capitano, amato da Isabella cortigiana, amava anche la medesima schiava. Era questa la stessa D. Eufrasia, col nome di Turchetta già venduta in Livorno a Pulcinella da un moro. Fedelindo, per giungere a' suoi disegni, si serve dell'abilità di Coviello, servo di casa. E con queste premesse, comincia la Commedia dalla compera, che vuol fare il Capitano della schiava. »

Era poi compito dei bravi concertatori avvertire i recitanti soprattutto a non sbagliare il paese ove si recitava, da dove si veniva, e per qual fine; a tener bene in mente i nomi proprii, a badare alla distribuzione delle case, acciocchè ognuno ben sapesse la casa sua. Dovevano anche interpretare e spiegare i lazzi e l'intreccio, dicendo: qui ci vuole il tal lazzo, che si fa così; qui la tal scena equivoca; qui la tal metafora, la tale iperbole, ironia, e simili.

Ascoltato da' personaggi ciò che avevano da fare, con i compagni andavan ridicendo le scene, e concertando qualche lazzo nuovo e qualche cosa a capriccio. I buoni comici procuravano però di non uscire troppo dal *soggetto*, perchè il pubblico, per i lazzi troppo lunghi ed importuni, non perdesse il filo dell'intreccio o stentasse a capirlo di nuovo: stavano poi tutti in circolo a sentire uniti, nè si fidavano di sapere a memoria o di aver altre volte recitato quella commedia; perchè poteva darsi il caso che essa si concertasse con diversità nell'intreccio da diversi coraghi ed i nomi e i luoghi fossero diversi. Temevano forse che a loro succedesse come a quell'attore, che, non volendo essere presente al concerto, col dire « lo so, » quando si stava per principiare, disse al concertatore: « rinfrescami la memoria; » e degnamente gli fu da quello versato sulla testa un vaso di neve allora liquefatta, e detto: « eccotela rinfrescata, » castigando così la presunzione di colui che avea detto, « lo so », e poi voleva essere concertato a parte.

Udito il soggetto concertato, i Personaggi pensavano d'applicarvi qualche cosa preparatasi; o sia fatta opposta per quella commedia, o sia di cose universali, generiche, che si tenevano a memoria per applicarle a qualsivoglia lavoro teatrale, come sono le Primuscite, le Disperazioni, i Concerti, i Dialoghi, i Rimproveri, i Saluti, i Paralleli, e via dicendo: avvertivano i bravi attori a saperle collocare ed attaccare di modo che non paressero poste a pigione, ma che necessariamente vi cadessero, e a non far come certi che per aver qualche cosa di buono, o ridicolo o grave, per dirla, non si curavano di porla là dove entrava come i cavoli a merenda.

Nel dover susseguire a qualche scena la notte, procurava chi era nella scena antecedente di accennarlo dicendo: « già si fa notte », o, come Virgilio: *Cadunt altis de montibus umbrae*; e così venendo l'alba; e nel margine del soggetto si notava: Notte, Alba, Giorno. Così, dovendosi mutar scena, si diceva nel margine: Città, Bosco, Camera, ed altro, per farne accorto il rappresentante, e per far preparare chi aveva da fare la mutazione.

Se c'erano due notti, lo si accennava sia nel margine, sia sulla scena, perchè l'uditore potesse capirlo; e così pure

si poteva avvertire in quali scene era di mestieri il lume, in quali s'aveva a fingere d'esservi il chiaro della luna, e in quali esservi un'oscurità tale che non vi discernesse cosa alcuna <sup>1</sup>.

6. -- Grandissima parte del dialogo non era adunque che una esposizione di cose imparate a mente dagli attori, i quali dovevano studiare molto e apprendere molto. E così preparati erano i colloqui e i concetti amorosi, i soliloqui, le chiusette, i sali, i motti, le arguzie, le metafore, e così via. S'arrivò a tale punto che il Perrucci non si peritava di dare ai comici questi consigli, che oggi farebbero raccapricciare: « Si sappiano ancora le figure e i tropi della Rettorica, perchè con questi si potran fare un grande onore, come sono delle *Metafore* ma che siano temperate, e non stralunate, *Metonimia*, *Sinedoche*, *Antonomasia*, *Cataresi*, *Metalepsi*, *Allegoria*, ed *Ironia*; delle figure: *Protasi*, *Aferesi*, *Apentesi*, *Sincope*, *Paragoge*, *Apocope*, *Metatesi*, *Temesi*, *Antitesi*, *Sistole*, *Ettasi*, *Sineresi*, *Dieresi*, e *Sinalefa*; delle figure per giunger vaghezza: *Ripetizione*, *Concersione*, *Complessione*, *Reduplicazione*, *Anadiplosi*, *Gradazione*, *Traduzione*, *Congiunzione*, *Articolo*, *Dissoluzione*, *Agnominazione*, *Uguaglianza*, *Simili cadenti*, *Perifrasi*, ed *Inganno*, de' quale si vedrà in coloro, che diffusamente ne trattano. Come anche delle figure per aggiungere energia al parlare: *Apostrofe*, *Contenzione*, *Contrapposti*, *Commutazione*, *Concessione*, *Correzione*, *Distinzione*, *Distribuzione*, *Dubitazione*, *Esortazione*, *Esclamazione*, *Interrogazione*, *Iperbole*, *Paralleli*, *Preoccupazione*, *Pretermissione*, *Prosopopea*, *Raziocinazione*, *Ripetizione*, *Soggiunzione*, *Sostentazione*. Quali sapendo, sarà facile il farsi anche improvvisamente un discorso, non che un concetto, e si parlerà a proposito, e non a caso <sup>2</sup>. »

E non soddisfatto di ciò, egli vuole esemplificare; e noi lo accontenteremo riproducendo qualche suo passo: « E perchè nel principio dell'altra Regola si fece menzione di tropi e figure rettoriche, dimostrerò un esemplare di queste

a coloro, che non siano in questa nobilissima Arte addottrinati, acciocchè sappiano, quando sono di natural facondia ed eloquenza dotati, almeno che cosa siano, perchè nell'occasione possano servirsene, e riconoscerle nel natural Discorso » <sup>1</sup>.

#### AMANTE AFFLITTO, SOLILOQUIO CON FIGURE DELLE PAROLE.

1. Non isperare pace, cuor mio. 2. sendo soggetto alla tirannide del bello, 3. t'abbarbagliò la luce d'un sole, 4. nè puoi temprare le tue pene, 5. E chi udio pene alle mie simili? 6. alzar Tempj all'Idolo della fede, 7. per trovare un parallelo alla mia costanza; 8. ma vedo che tu allettando mi tradisti; 9. e qual spene avrò mai io, 10. se, con l'Idolatria d'un bel sembiante, non spero mercede, essendo ributtate, 11. l'umili mie preghiere? 12. Più d'una fiata t'ho raccontato i miei dolori, 13. nè viene una volta la Pietà a comparirti su gli occhi, 14. onde, giacchè in darm'a te mi diedi in preda al disperato Averno, t'abborrirò, ti fuggirò in eterno.

« La prima è *Protasi*, aggiungendo lettere al principio: isperare per sperare; 2. *Aferesi*, togliendo lettere al principio; sendo per essendo; 3. *Epentesi* aggiunger per mezzo: abbarbagliare per abbagliare; 4. *Sincope* togliere dal mezzo: temprare per temperare; 5. *Paragoge* giungere nel fine: udio per udì; 6. *Apocope* togliere in fine: Tempj per tempj; 7. *Metatesi* trasporto di lettere: parallelo per parallelo; 8. *Temesi* parole divise: tu allettando mi schermisti, per tu mi schermisti allettando; 9. *Antitesi*, mutazione di lettere: spene per speme; 10. *Sistole* le parole lunghe farle brevi: Idolatria per Idolatria; 11. *Ettasi*, le parole brevi farle lunghe: humili per humili; 12. *Sineresi*, di due sillabe farne una: fiata per fiata; 13. *Dieresi*, d'una sillaba far due: viene per viene; 14. *Sinalefa*, assorbir una vocale con l'altra: giacch' in darm'a te; giacchè in darmi a te » <sup>2</sup>....

<sup>1</sup> PERRUCCI, op. cit. pag. 364-372.

<sup>2</sup> Pag. 195-196.

<sup>1</sup> Pag. 208.

<sup>2</sup> Pag. 209-210.

Nella regola prima della parte seconda, il Perrucci dà i suggerimenti opportuni per le parti degli *innamorati*; e comincia dai *concetti*. « I concetti che si deve apparecchiare per servirsene nell'occasione, devono essere raccolti in un libro col titolo di *Zibaldone Repertorio*, o, a suo beneplacito, con i titoli: *d' Amor corrisposto, disprezzo, priego, scaccia, sdegno, gelosia, pace, amicizia, merito, partenza*, ed altro....<sup>1</sup> Anzi ho io conosciuto famosi Comici haversi fatto fare libri (ed io gliene ho fatto quantità) di cose adattate a tutte le occasioni, anche quasi al dire: oh di casa!; ed aver tanta accuratezza in accomodarle, che sembrava che uscisse all'improvviso ciò che s'aveano da molto tempo premeditato<sup>2</sup>. . . . . Ai concetti si deve rispondere a proposito, ed aver giudizio di attaccarvi il suo per risposta, e non far come certi tali, che, facendo il confabulatore un concetto, v. g. di paragone, l'Amicizia al Sole, gli risponda con paragonarla alla Calamita, e così vengono a fare una sconnessione così grande che stomaca, navigando uno per Levante, e l'altro per Ponente »<sup>3</sup> Fra i diversi proposti dal Perrucci, scelgo questi due Concetti:

*Di priego*: — « Da chi avesti il latte, già che sei così barbara? forse come Paride t'allattò un' Orsa, mentre crudele t'esperimento, o, come Ciro, ti diè le poppe una Cagna, mentre sempre arrabbiata meco ti mostri; o, qual Clorinda, suggesti le mammelle di Tigre Ircana, se non posso colle lusinghe domesticarti? »<sup>4</sup>

*Di sdegno*: — « Chi avrebbe mai creduto all'esterno! costei mostrava un volto di Primavera, ma tra quei fiori erano gli Aspidi: un' Idea celeste, e pure accoglie le furie: una tranquillità di genio, e pur non mormora che tempeste. Maledico quei fiori ch'allettano per tradire, quel Cielo che maschera le Furie, e quel mare tranquillo che invita per sommergere. »<sup>5</sup>

Vengono poi i *soliloqui*: « Oltre i concetti universali, si sogliono servire i recitanti di soliloquii nell'uscire, chia-

mate *prime uscite*, e saranno: o d'amor corrisposto, o malgradito, o tacito, o geloso, o disperato, o per altra passione, ed ecco alcuni esempi ». <sup>1</sup> Avendone già dato uno, basterà ne riportiamo un secondo:

#### PRIMA USCITA DI AMANTE SDEGNOSO.

« E sopra qual base fondai l'edificio delle mie speranze? In quale erario depositai il tesoro della mia fede? sopra qual mare caricai la merce dei miei affetti? Falso infelice su l'arene volubili d'un cuore di Donna inalzai la macchina per vederla distrutta in un momento: in un cuore di vetro chiusi i tesori della mia fede, perchè lo vendesse a vil prezzo di tradimenti, e fidai ogni mio avere su l'onde dell'incostanza d'un sesso frale, perchè si perdesse la nave della mia speranza tra gli scogli della disperazione:

E conosco che stolto è chi si fida  
A Donna frale, volubile ed infida. »<sup>2</sup>

« In qualche pazzia, o vera o finta — dice più in giù il Perrucci — possono anche prepararsi degli spropositi, che possono essere o prosa o versi, tutto essendo lecito a chi è matto; ed io porterò per esempio un mio sonetto, dove il matto stimandosi medico, così dice al servo, come ammalato, adoperando la vessica gonfia o il bastone:

Recipe di malanni due drappesi,  
Un'oncia di catarro o tosse asmatica;  
D'ernia ventosa, sanguigna ed acquatica,  
Di cancri e di gotte ana due pesi.

Misce con acqua di gomme francesi,  
L'ior di descenzo e polvere lunatica,  
Con scrupoli di colica e siatica,  
Pone di male Pasque un par di mesi.

Vi sien trocisci di rabbia canina  
Con lepra buona, e rogna che ti gratti,  
Con l'anticore e peste che sia fina.

<sup>1</sup> Pag. 197.

<sup>2</sup> Pag. 225.

<sup>3</sup> Pag. 201.

<sup>4</sup> Pag. 198.

<sup>5</sup> Pag. 199.

<sup>1</sup> Pag. 201.

<sup>2</sup> Pag. 204.

Siano in: rompiti il collo, indi disfatti:  
 Credi se piglierai tal medicina,  
 O che sani, o che crepi, o che ne schiatti ».<sup>1</sup>

Seguono i *dialoghi amorosi*; « e questi fanno un bellissimo sentire, e si sogliono fare di due maniere: o di concetti, o di botte e risposte. I primi più espressivi, ma fatti allo stile asiatico; i secondi più vaghi, più dilettevoli, e più frizzanti, perchè laconici. Questi sogliono ancora per lo più essere: o d'amore corrisposto, o di priego, e scaccia; o di sdegno o di pace. Sogliono anche farsi d'invenzione per qualche azione che si faccia la Donna o l'Innamorato, v. g. con un ritratto, un fiore, un nastro, un ricamo, un vezzo, un anello, una gioja, un orologio, un color di veste, una tabacchiera, o altra cosa che consiste in fatti; o pure con qualche invenzione di parole, cioè sopra il pensiero, o problematici, come se ami più la Donna o l'Uomo, se gridano più la bocca o gli occhi, insomma con diversi capricci e fantasie, come gli suggerisce la Musa al Poeta, o vero il recitante, che se gli farà stendere dal Poeta. In essi stimerei di più pregio la metafora continuata, perchè ivi si vede la bizzarria dell'ingegno che ha saputa ritrovare sopra una cosa tanti concetti vari ».<sup>2</sup>

### Dialogo d'amor corrisposto concettoso d'invenzione di parole.

LA DONNA SOPRA LA FAME, L'UOMO SOPRA LA SETE.

U. Gli occhi miei idropici d'amore vengono al fonte della vostra bellezza per bere l'acque di quelle grazie che possono ravvivarmi.

D. Il mio cuore digiuno da tanto tempo della vostra leggiadria, come avvoltoio affamato vola alla mensa apprestatali da amore per saziar le brame.

U. Ma che acque sono queste, che quanto più ne bevono i lumi assetati, tantopiù sento avanzarmi la sete?

D. Ma che cibo è questo, che quanto più lo gusta l'occhio innamorato, tanto più la sua fame si aumenta?....

U. Io vorrei, nuovo Prometeo, pascere l'Aquila del vostro desiderio col mio cuore.

D. Io vorrei trasformarmi, nuova Aretusa, in fonte, per togliervi affatto l'amorosa sete....

U. In questo mentre vorrei che avessi in pensiero....

D. Che il mio desiderio è un Camaleonte.

U. Che l'amor mio è un angel paradiso.

D. Che si pasce d'aria.

U. Che vive della rugiada della speranza.

D. Spero di saziare il mio desio.

U. Voglio in te dissetarmi, o fonte mio .<sup>1</sup>

### Dialogo laconico di invenzioni in fatto.

DALLA CADUTA D'UN FAZZOLETTO, U. PREGA, D. SCACCIA.

U. O me fortunato!

D. O me infelice! .

U. Ecco chi adoro.

D. Ecco chi sdegno.

U. Mi appresserò per parlarle.

D. Me'n fuggirò per non mirarlo. (*Le cade un fazzoletto di mano*).

U. Fermatevi, o bella.

D. Che volete?

U. Che mi ascoltiate.

D. Non ho tempo. Addio.

U. Vedete almeno....

D. Che cosa?

U. Che amore mi fu pietoso.

D. In che?

U. In farvi cadere il fazzoletto.

D. Datemelo.

U. Non posso.

D. A che vi serve?

U. A medicare le mie ferite.

D. A che vale, se non vi è balsamo?

U. Lo spererò dalla vostra pietà.

D. Non son medico per li vostri mali.

U. Eppure pace mi prometteste.

D. Io pace? v'ingannate.

U. La bianchezza di questo fazzoletto l'addita.

D. Ma non vedeste che cadde?

U. Io saprò sollevarlo.

D. Vi fidaste a un lino?

<sup>1</sup> Pag. 221.

<sup>2</sup> » 225-28.

<sup>1</sup> Ivi. - Pag. 226-28.

U. Sì per vela di mia fortuna.  
 D. Ve lo può squarciare un vento.  
 U. Mi servirà di bandiera.  
 D. Ma per chiamarvi alla guerra.  
 U. Come, se è bianca?  
 D. Sarà di leva perchè vi partiate.  
 U. Non posso se con voi non fo lega.  
 D. Il legame è troppo frale,  
 U. Ma è candido.  
 D. Segno che restarete in bianco.  
 U. Servirà di fascia al mio Cupido.  
 D. Servirà di velo alla vostra vergogna.  
 U. Crudele.  
 D. Ostinato.  
 U. Più volubile d' un lino.  
 D. Più duro del ferro.  
 U. Mi diede la sorte questo fazzoletto.  
 D. Te lo diede il caso.  
 U. Per rasciugar le mie lacrime.  
 D. Per darti un segno di neve.  
 U. Mi servirà di tela.  
 D. Ti servirà di carta.  
 U. Per dipingervi la tua crudeltà.  
 D. Per iscrivervi la tua importunità  
 U. Lo conserverò.  
 D. Puoi bruciarlo.  
 U. Perchè fatto più candido  
 U. Perchè tra le sue ceneri  
 U. Nel mio cor  
 D. Nel tuo petto  
 U. Viva eterna la fè  
 D. Mora il tuo affetto. <sup>1</sup>

Ma esempi più ameni di *laconismo* sono nei dialoghi seguenti. Ad esempio, il *Dialogo di sdegno e sdegno* comincia così:

D. Lacci	D. Se la fede
U. Catene,	U. Se l'amore
D. Che ligaste	D. Vi strinse
U. Che stringeste	U. Vi avviluppò.
D. Quest' alma	D. L' ira
U. Il mio cuore	U. Lo sdegno
D. Spezzatevi	D. V' annichili
U. Rompete	U. Vi dissipi.

<sup>1</sup> Pag. 228-30.

D. La preda è sciolta  
 U. Lo schiavo è libero.  
 D. La ragione  
 U. Il dovere  
 D. L' ha salvata.  
 U. L' ha liberato.

D. Barbaro  
 U. Scelerata.  
 D. Che dici?  
 U. Che borbotti?  
 D. Dico che ti detesto.  
 U. Dico che t' abborisco..... <sup>1</sup>

E l' altro dialogo di *Sdegno e Pace* così finisce:

U. T' ingannasti.  
 D. Fosti tradito.  
 U. Te amo.  
 D. Te gradisco.  
 U. Te adoro.  
 D. Te idolatro.  
 U. Mia speme.  
 D. Amor mio.  
 U. Renuncio  
 D. Discaccio  
 U. Detesto  
 D. Aborrisco  
 U. Pace, o pupille care,  
 D. Pace, bocca amorosa,

U. Mia vita,  
 D. Mio bene,  
 U. Mia luce,  
 D. Mio respiro,  
 U. Mia idea,  
 D. Idolo mio,  
 U. Ogni altro pensiero  
 D. Ogni altro effetto.  
 U. Non più guerra, o cara destra,  
 D. Non più sdegni, o dolci guardi.  
 U. Se te sola gradisco  
 D. Se quest' alma adora  
 U. Resusciti Cupido  
 D. E sdegno mora. <sup>2</sup>

Eccoci alle *Chiusette*: « il portare.... alle volte qualche chiusette, non lo stimo disdicevole.... servendo queste come se fossero sentenze nella fine dei discorsi, o delle scene del licenziarsi gli amanti, o nel partire adirati, nè lo stimo inverosimile.... Or di queste chiusette, per servirsene secondo le occasioni, ne darò diversi esempi: con avvertenza però che si dicano con discrezione, e non a sazietà, acciò che il soverchio zucchero non guasti la vivanda... <sup>3</sup> » Per parte nostra, daremo esempi degli esempi.

*Contro Amore*:

Amor, angue tu sei, se il tuo veleno  
 Sen corre al cor, mentre mi serpe in seno.

*D' Amante felice*:

Tanti fiumi di grazie Amor mi versa  
 Che in un mar di gioir l' alma è sommersa. <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Pag. 232.  
<sup>2</sup> » 236.  
<sup>3</sup> » 239.  
<sup>4</sup> » 241.  
<sup>5</sup> » 242.



## Amicizia:

L'amicizia è una base, in cui si vede  
Immobil la virtù, stabil la fede. <sup>1</sup>

La regola decima si occupa de' *Sali, Motti, Arguzie ed altre vivezze per le parti ridicole*; e così il Perrucci si esprime: « Eccoci alla regola difficile, ch'è l'inventare ed haver arguzie pronte, improvvisi, frizzanti, ed a tempo. Il che può nascere così dalla natura, che crea alcuni propri per questo effetto, come furono il *Gonnella*, il *Piovano Arlotto*, e fra gli antichi *Plauto* ed altri; e si può anche acquistare con lo studio e con l'arte, benchè necessarissima sia e negli uni e negli altri, la grazia naturale....<sup>2</sup> Del soggetto da ridere sei sono le maniere. La prima per li vizii dell'animo, motteggiando i vanagloriosi, parassiti ed avari; e de' vizii del corpo, come sono i servi mostruosi ed ubbriachi.... e questi muovono a ridere maggiormente accompagnati dalle vesti ridicole. — La seconda maniera è nell'imitazione, con la quale si fa schernevole un gobbo, un zoppo, o qualche difetto della voce, o del corpo, conforme nel nostro *Pespice* si fa confacendo la voce d'un infermo, tenue o rauca; o nel *Chienca* una voce che, dando nella gola, proferisce col naso e con l'ugola, o chi storpia le parole, come per dir: chi mi chiama? ti mme tamma? e consimili difetti di voce. — La terza è nella somiglianza, contrafacendo un Francese, un Germano, un Turco, uno Spagnuolo; e contrafacendo i matti e gli ubbriachi. — La quarta è nel Dispregio, che si fa torcendo la bocca, aprendola, cavar fuori la lingua, ridere scioccamente, ruzzare, sibilar e piangere smoderato e sgarbato. — La quinta è nella disonestà delle parole.... e noi le abbiamo sin dal principio inveito contro. — La sesta è delle parole ingiuriose, degna solo de' servi, de' buffoni e parassiti. — E la settima (non son più sei, pare!) è nel parlare contadinesco e servile, e ve ne sono d'altra maniera »<sup>3</sup>. E seguono infiniti esempi.

<sup>1</sup> Pag. 243.  
<sup>2</sup> » 309  
<sup>3</sup> » 310-11.

Oltre queste amenità, altro argomento al divertimento pubblico davano le situazioni equivocate, le scene in metafore continuate: « come tra le figure rettoriche si danno le metafore continuate, così si danno le sceniche, prendendo un tema sopra il quale si discorre e si dialoghizza.... Molti di essi premeditati ritroverai; ma farli all'improvviso è la cosa più difficile che vi sia, dovendo essere i rappresentanti ingegnosi, così chi propone la metafora, come chi finge non capirla se non verbalmente; v. g. un innamorato, dicendo al servo essere innamorato di una gioja c'ha i capelli d'oro, gli occhi di zaffiro, i labri di rubino, i denti di perle, il collo d'alabastro, le ciglia d'ambra nera; il servo crederà che sia veramente una gioja; soggiungendo poi l'amante che si mosse a salutarla, e che ella chinò la testa, crederà che sia un orologio che si move: dicendo che parlava più stupirà, stimando che sia fatta per magia, o come la statua di *Mennone*, o la favolosa testa d'*Alberto*. E si continuerà la metafora, con diletto di chi ode che gode dell'inganno del servo, fin che scopre la gioja non essere che una Donna, presa metaforicamente<sup>1</sup>.... Similmente le scene equivocate si possono continuare con garbo, grazia e curiosità, quando v. g. uno intende una cosa, ed un altro un'altra. L'innamorato crederà che il padre l'abbia casato con la donna da lui amata, e il padre pensa che il figlio consenta al matrimonio trattato con altra. Si lagnano due amanti, l'uomo dover partire e la donna schiava d'esser stata venduta, ed ambidue equivocano nel dover dividersi. Due servi mandati per l'istesso effetto dei padroni equivocano esser mandati dallo stesso; ricevono diversi ordini di servirli fin certo tempo e credono per la stessa cagione; e tenendo sospesa la credenza fra di loro, finchè si scopra l'equivoco, fanno che l'udienza goda dell'inganno, ed in queste anche ci vuole ingegno e pratica ».<sup>2</sup>

Quale ultimo modo per provocare l'ilarità, il Perrucci parla delle azioni ridicole, gesti, travestimenti, scene di notte e canzoni: « le facezie ridicole in fatti consistono negli spropositi o deformità della natura, ne' volti scontra-

<sup>1</sup> Pag. 333-34.  
<sup>2</sup> » 338.

fatti, caricature di naso, fronti aguzze, calvizie, orecchie lunghe, storpii di gambe; quai difetti contraffacendosi e con maschere e con grazia, quanto sono compatibili, e commiserabili nel vero, tanto sono ridicoli nel finto. Ridicolissimo dunque sarà un Zanni con occhi piccinini, volto nero, ciglia irsute, e ridicolo in tutte le positure; così un Policinella tutto un pezzo, sgarbato di persona, con naso adunco e lungo, sordido, melenso e scioeco in tutti i gesti: con operazioni, come nel vestirsi i Zanni bergamaschi di più colori e il Pulicinella con un sacco a guisa di villani, così degli altri ridicoli. — Ridicolo sarà nei *gesti* di porsi il cappello, camminare, affettar gravità o velocità nei passi; ridicolo nel tuono della voce soverchia stridola o stonata o rauca; ridicolo nelle dignità mal sostenute da un balordo, fingendo un Re, un Principe, un Capitano, e che so io; ridicolo nell'arti contraffacendo un poeta, un musico, un pittore, uno scultore, un barbiere ed altre arti; ridicolo negli effetti facendo un'azione vile in cambio d'una grave, come nel porsi sconciamente in trono, buttarsi a terra facendo riverenza, e simili; ridicolo in altre azzioni, come Margite che combatteva con l'ombra sua, i Psilli che pugnavano contro i venti, e D. Quixote con li molini a vento; ridicolo negli ornamenti, vestendosi uno scioeco da principe o da re, scioecamente servendosi di calzoni per maniche, degli stivali per guanti, e di vesti non confacenti al personaggio; ridicolo negl'istrumenti servendosi della spada per cavallo, del cappello per ventaglio, e del fodero per la spada; insomma facendo spropositi e sproporzioni nelle suddette cose, ne viene a nascere il ridicolo in gesti; ed è tanto grato alle volte un gesto ridicolo, faceto, che move il diletto più di qualsiasi metafora di parole e d'arguzia, esprimendo un gesto naturale, quanto potria esprimere qualsivoglia motto o diceria, e questi tanto son più grati, quanto ne'personaggi più graditi. — Le regole in questi saranno non osservar regola... nascendo sì fatti motti più dalla casualità che dall'arte; anzi l'arte deve nascondersi quanto più si può, per farli più grati. Nelle scene che si finge farsi di *notte* sogliono i Napolitani avantaggiare i Lombardi e l'altre nazioni; anzi in tutte l'arguzie di parole e di fatti sogliono dire i

forastieri i lazzi Napoletani.... e soggetti Lombardi. E nella scena di notte s'osserva così da' nostri il costume dell'andar tentoni, incontrarsi, far smorfie, salir le scale, ed altri atti muti, che nulla può inventarsi di più ridicolo e di verisimile, allora che i Zanni lombardi pongono tutto il loro studio a cavar le risate a colpi di pistolese, che muovono i ragazzi e la plebe al riso, e stomaca gl'intendenti.... E benchè gli atti delle Comedie italiane all'improvviso sogliono per lo più.... terminare con le bastonate, e quegli degli Spagnuoli coi balli, io per me sempre loderei quelle Comedie che posson finir l'atto col ridicolo, e senza le bastonate....<sup>1</sup> Circa i *travestimenti*, questa è una parte dell'apparato, e pende dal capriccio della parte ridicola, travestendosi da femina, contraffacendo il lusso usato dalle donne, come v. g. oggi del chirichì, caricandolo di più gravezze, del manto, dei vezzi, de' belletti di Solimato, e cinabro, ed altri difetti donneschi.... Così, rappresentando un Capitano, affetti le vesti di quegli antichi soldati, che portano un gran colletto di dante, una gran spada, un cappellaccio e simili altre caricature, e così di tutti i travestimenti di Turco, Mercadante, Villano ed altri, che veniranno nascendo dal soggetto. — Le voci barbare sono concesse alle parti ridicole, storpiate da tutte le lingue, come nel fingere un Dottore, rompendo la testa a Prisciano quanto gli piace; un Turco col contraffare i loro saluti di Salemelech, Saba, Iebunda, Iarafulla; de' Tedeschi del Goth Morghen Mainer; dei Francesi col guì guì, metì vtre Sciapon; degli Spagnuoli Reniego de Barrabas, beso sus manas, servidor senor Alferéz; de' Fiorentini col oh! oh! oh! tu mi rimiri, io ti ripappo; de' Genovesi con la meza lingua, e così di tutte le lingue, quali, quanto più stavolgerà tanto più darà nel ridicolo. Saranno anche ridicole le *canzoni* delle parti buffe in Scena, se saranno de' Zanni Bergamaschi, Napoletani, Calabresi, Xaccare Spagnuole. »<sup>2</sup> Ecco come comincia una *canzone napoletana del gatto*:

<sup>1</sup> Pag. 340-343.  
<sup>2</sup> » 344-45.

Ammore, e che t'ha fatto  
 Chillo nigro moscillo?  
 Che steva tunno e chiatto,  
 E mo fatto è tantillo.  
 Non magna, rascagna,  
 Zampanno, sautanno.  
 Sicco p'ammore, comme a mescemmao,  
 Vace strillando: miao, miao, miao.

Fatto haie na bella cosa  
 De sparà Cuccopinto  
 La frezza che spertosa  
 Neuorpo a lo nigro Pinto.  
 Speruto, feruto,  
 Stroppeja, gualeja,  
 Fatto sottile cchiù che n'è no spao,  
 Sempre strillando: mao, mimiao, mimiao....<sup>1</sup>

« Si contraffanno anche graziosamente le voci degli animali.... e per esempio porterò un sonetto, che mi diede occasione di farlo un nobilissimo e spiritosissimo cavaliere, che disse in Accademia voler recitare un sonetto, che non si può nè leggere nè scrivere, ed in vero comodamente per proferirlo non puossi nè leggere nè scrivere, se non si contraffanno al vivo le voci di più animali, onde non avendone io potuto haver l'originale, servendomi di quella idea composi a sua imitazione il seguente *Sonetto che non si può comodamente leggere nè scrivere*:

La Quaglia fa col canto squi, squi, squò,  
 La Gatta miagolando miao, miao, mià,  
 Il Can fedel latrando fa bau bà,  
 E il Bove mugghiando o o oh ò.

L' Asino in venir maggio fa ah ah ò,  
 Stridula la Cornacchia fa crà crà,  
 La Cicala scoppiando fa cià cià,  
 Vuol la Gazza parlare e fa cò cò.

Cucheggia il Barbagianni e fa zoh zhù,  
 Parla il Porco francese e fa guì guì,  
 E fa il Gallo indian glo glo uh uh.

Il Grillo fa la notte tri, tri,  
 E spaventando il Lupo fa uh uh,  
 L' Uomo sbadiglia, sternuta, e fa ah ah pzi.  
 Il Sorce fa zi zi,

<sup>1</sup> Pag. 345-46.

L' Agnellino belando fa mbè, mbè;  
 Io qual Rana nel pianto fo rruè, rruè.  
 O sventurato me!  
 S'intendono fra lor le bestie, e mai  
 M' u'li la bestia mia, quand'io parlai.<sup>1</sup>

7. — Vediamo più da vicino i tipi della commedia dell'arte, studiamone il modo di presentarsi, di agire, di sentire, risuscitiamoli, per quanto è possibile, innanzi alla nostra immaginazione quali un giorno trascinavano all'ammirazione i pubblici di mezza Europa.

Eccoci subito alle parti de' *Padri e Vecchi*: parti per lo più ridicole per essere quelli innamorati, avari, tenaci, sospetti e viziosi. A diversi dialetti si sono attribuite le parti di Padri, come al Veneziano la parte di Pantalone, mercatante avaro, stitico e facile ad innamorarsi; al bolognese la parte del Dottore, detto Graziano, dotto, ma cicalone che non fa respirare chi parla con lui. Di questo tipo i napoletani facevano un balbuziente, col nome di Tartaglia, o pure lo chiamavano Cola, Pasquariello, uomini semplicioni ed atti ad essere burlati e derisi, perchè in età avanzata s'innamorano e cadono nei vizi...<sup>2</sup> Cassandro d'Aretusi era la maschera del vecchio presso i Fiorentini e usava il loro linguaggio plebeo. Per dir qualche cosa di più ampio intorno a questi vecchi, e prima del *Pantalone*, chi rappresentava questa parte doveva avere perfetta conoscenza del dialetto veneziano; far la parte d'un vecchio cadente, ma che voglia affettare la gioventù; premeditarsi qualche cosa per dirla nell'occasioni, cioè persuasioni al figlio, consigli a' regnanti o principi, maledizioni, saluti alla donna che ama, ed altre cosucce a suo arbitrio; cercar di strappar la risata a suo tempo col rappresentare una persona matura, che tanto si fa ridicola, in quanto, mentre dovrebbe essere una persona d'autorità, e d'esempio agli altri, colto dall'amore, fa cose da fanciullo, e la sua avarizia, propria de' vecchi, viene superata da un vizio maggiore in persona attempata: l'amore.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pag. 348-49.

<sup>2</sup> » 245.

<sup>3</sup> » 246-247.



La parte del *Dottore* non era tanto grave, servendo per le seconde parti di Padre: non doveva però abbassarsi fino al secondo Zanni, perchè allora sarebbero scomparse la sua dignità e la sua personalità. Il suo linguaggio era perfetto bolognese; ma in Napoli, Palermo ed altre città lontane da Bologna era sostituito dall'italiano. Doveva essere erudito per dir a tempo e luogo qualche sentenza latina, qualche testo, e farsi grande dell'autorità di qualche dottore <sup>1</sup>. Le cose premeditate consistevano in qualche consiglio per persuadere allo studio; per far odiare i vizi, ma soprattutto in *tirate di memoria* <sup>2</sup>. E di queste il Perrucci dà l'esempio con la *Tirata della giostra*, dove il Dottore fa una sfilata a memoria delle dame e dei cavalieri intervenuti <sup>3</sup>.

Noi ci accontenteremo di riportare la seconda parte d'una *persuavisa allo studio*, tanto per avere un'idea del modo di esprimersi di questo tipo interessante e ameno:

Voi mi pertant che ti fet l'Asin, ma col cavezon *mea discipulnue*; el Porc ma col beveron de mi document; el Papagal, ma che sippa *reddere voces*; el Boja, ma prattic che ti possa *jugulare ignorantiam*. Perchè de ti non se possa dir: *Asinus adliram, Porcus inter glandes, Psittacus in Nemore et Carnifex in surcis*, ma Asin cargà de sapienza per andar al mulin del Tribunal a smasenar el frument de le ciacciare; Porc gras de Dutriua per impassar le Pentole dell'Accademie; Papagal int' la gabbia de la Cort, per saper adular el Prossim, e Boja nel public per struzar l'ignoranza, havend' i applausi dai ragazzi, e così ti sarat el Asin d'or d'Apulei che l'era Asin ma Filosof, el Porc d'Enea ch'al fu prognostie del Regn, el Papagal che dis' ad Ottavian: *Ave Caesar Imperator*, ed el Boja de' Tedesc che l'havend taià più melone al divien Cavalier. In sto muod ti sarat el Asin, el Porc, el Papagal, el Boja, e mi el Cavezon, el Beveron, el Maestr' e la forc per far prattic int al mestier <sup>4</sup>.

La parte di *Tartaglia* si praticava per lo più in Napoli; si figurava un uomo che stentava a proferire le parole, con replicar le sillabe più difficili nelle parole più ricche di consonanti e più copiose di *r*. L'artificio era di

intoppiare in quelle che fanno equivoco con qualche altra parola: per esempio, volendo dire che uno è *buono*, si diceva *è bu, bu*, e così non si sapeva se si terminava in *Bue, Bucefalo, o buffone*; così *co, co, co*, non si sapeva se andava a termine in: *contento, consolato, conforto, cornuto*, o altro: dal che la parte ridicola poteva cavare la risata con l'equivoco. Il far cantare qualche canzone da un balbuziente riusciva poi di gran diletto, quando si sapeva far bene <sup>1</sup>.

Ed ora, ai *Capitani*. Era questa una parte ampollosa nelle parole, esagerata nei gesti: si vantava di bellezza, di grazia e di ricchezza, quando invece era un mostro di natura, un balordo, un codardo, un pover uomo, un matto da catena, che voleva vivere col credito d'esser tenuto quello che non era <sup>2</sup>. I capitani sostenevano le parti di terzi o secondi innamorati: per lo più scherniti, delusi, beffati e dileggiati dalle donne, da' servi e dalle fantesche, poichè mostravano bravure, ed erano poltroni; ostentavano liberalità, ed erano spilorci; vantavano nobiltà e ricchezze, ed erano plebei, furfanti e poverissimi <sup>3</sup>. Per esempio del modo di esprimersi di questi capitani, ecco come finisce un *Saluto alla donna con bravura*:

Dunque, giacchè mi prendesti come Pettiroso, Beccafico, o Monedula al trabocchetto, non mi far desiare, liquefare et andare in succhio. Brami cinque o sei Città, di quelle che pose Platone nel concavo della luna? Vuoi il Grembiale di Giunone? La spada di lama della lupa di Marte? La Falce di Saturno, lo Scudo di Pallade? i Cavalli saltanti del Sole? che faccia boldoni del sangue di Venere? brami il Colascione che fece d'una Tartaruga Mercurio? Apri la bocca, che se ben vorresti il Pitale di Giove fatto di Stelle, e l'Orinale d'un pezzo di luce, te lo porterò, e con un passo disteso ascendendo al cielo, pongo sossopra il firmamento, e fo saltare a calci in culo gli Arieti, i Tori, i Leoni, gli Scorpioni, i Gemini, l'Orse, gli Asini, e tutte le Bestialitadi delle Stelle,

Ch'altra bestia son io, che non sou quelle <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Pag. 252-254.

<sup>2</sup> » 255.

<sup>3</sup> » 258, fino a pag. 260 (!!!)

<sup>4</sup> » 270.

<sup>1</sup> Pag. 271-72.

<sup>2</sup> » 274.

<sup>3</sup> » 279.

<sup>4</sup> » 277-78

Circa altre parti secondarie, il Perrucci dà queste notizie e suggerimenti: « Dei *Pedanti* non mi sovviene chi sin hora all'improvviso habbia avuto pensiero di farlo. Quando vi fusse che l'imprendesse potrà servirsi delle regole del Dottore, studiar Fidenzio per apprendere le frasi o avvalersi dello stile maccaronico di Merlino Coccai o di Stoppino. I *Maghi* o *Negromanti* possono farsi a capriccio, o Toscani, o in qualsivoglia lingua, con veste lunga, barba e capelliera lunga, imbrandendo una verga. E così non può darsi certa regola di certe parti, che servono di contro-scene, come sono Notari infermi, cadenti e ciarloni; Servi che accompagnano di passaggio, Osti, Facchini ed altri, che servono di servitù, d'accompagnamento a' principali e non all'intreccio; potendosi costoro far a capriccio di quella lingua che più aggrada; contrafacendo i ridicoli della città o del contado, o di lingua barbara e stravolta, perchè ogni cosa che diranno sarà ridicola, conosciuti i principali dell'udienza, essendo che da' veri ridicoli si prende esempio per li finti »<sup>1</sup>.

Importantissime erano le parti dei due Servi, chiamati *Primo* e *Secondo Zanni*. Il Primo doveva essere astuto, pronto, faceto, arguto, abile a intrigare, deludere, beffare ed ingannare il mondo, mordace, e mai sciocco. La parte del Secondo servo doveva essere invece di fare lo sciocco, il balordo, l'insensato in maniere tale da non sapere qual fosse la destra o la sinistra<sup>2</sup>. Nella maggior parte d'Italia il secondo zanni parlava il linguaggio delle vallate di Bergamo e Valtellina. « Nascono nelle Vallate, osserva il Perrucci, le genti semplicione e ridicole, e chi gli ha praticati in conversazioni, non può negare che non siano graziosissimi nelle sciocchezze.... in vero par che la Natura l'abbia fatti nascere apposta per far ridere.... Molti esser nati alla festevolezza, e al motteggiare, i quali non di meno con l'aiuto dell'artificio accrescono la grazia naturale e i motti: sogliono questi prendersi il nome diminutivo di Zaccagnino, Truffaldino, Mezzettino, Gradellino, Flautino e simili.... In Napoli ci sogliamo

<sup>1</sup> Pag. 279-80.

<sup>2</sup> » 283-84.

servire della parte di Pulicinella<sup>1</sup>... Tutti però devono dare nella schiocchezza, e fuggire l'arguzie....<sup>2</sup>: paragonare ad esempio, Amore ad un Porco, ad un Asino, e gli Amanti agli animali, e cose simili, ma vili. I gesti consistevano nel giocare con le mani, contraffare i ragazzi, non rispondere a tempo, parlar seco da solo a solo, dialoghizzare fra se stesso, aver un timor panico d'ogni cosa senza cagione, non intendere le parole latine o ridirle storpiate, interpretare al rovescio i versi latini o farne de' maccaronici<sup>3</sup>; ingolfarsi in voler toscaneggiare, e poi precipitare negli spropositi; come:

La Catadupe del Nilo facendo equinozio con i Monti Acrocerauni, han mosso guerra all'equilibrio del Peleponesso; perchè, conforme il Zodiaco, volgendo a caracollo i Delfini del Tartaro orizzonte, informa gli Embrioni della vegetativa complessione, così i nostri precordi s'infettano della cartillagine amorosa, e per questo me nne scolo comm'a sivo per l'amor vostro.<sup>4</sup>

*Fantesche* ce n'erano di giovini e vecchie: le giovani, briosi e vivaci, accompagnavano le matrone e dame, e il Perucci raccomanda che non devono essere tanto sfrontate che destino la libidine anche ne' Socrati....<sup>5</sup>

Usavano diversi dialetti: toscano, lombardo, napoletano.<sup>6</sup> Ameno è questo *Saluto di Serva Toscana*:

Non era così vago e grazioso  
Giove, quando cangiò le forme sue  
Per una Vacca e trasformossi in Bue,  
Nè sì bello mostrossi  
Allor che Bacco in Becco trasformossi,  
Nè nitriva sì ben per la sua Ninfa  
In amore digiuno  
Quando in Caval si trasformò Nettuno;  
Nè correa così bello  
Con la spuma a la bocca  
Quando per inviare Adone all'Orco  
Il Dio dell'armi tracangiassi in Porco;

<sup>1</sup> Pag. 292-03.

<sup>2</sup> » 294.

<sup>3</sup> » 299.

<sup>4</sup> » 300.

<sup>5</sup> » 302.

<sup>6</sup> » 303.

E non era, per Lucida vezzosa  
 Quando, d' amor trofeo,  
 Un Asiu diventò Lucio Apuleo,  
 Come sei tu leggiadro,  
 Di questi spiriti ladro,  
 Per cui tutta quest'alma si commove,  
 Lucio, Marte, Nettuno, e Bacco, e Giove,  
 Vago, bello, gentil, gradito e caro,  
 Bove, Becco, Caval, Porco e Somaro; <sup>1</sup>

e amenissimi alcuni *Scherzi al vecchio innamorato*:

Chi essendo vecchio vuol dare la batteria alla fortezza d'amore, è come il cannone antico di corame, che scaricata la prima e seconda cannonata, si ritira, s'aggrappa, e crepa... I vecchi son come le piante che quando hanno pigliato per l'antichità la piega, non v'è pericolo che si possano più raddrizzare...

Succede a' vecchi ciò che a' leoni, che quando hanno la febbre amorosa non se li può più alzar la coda... <sup>2</sup>

Oltre le fantesche giovani, c'erano le vecchie, dette in fiorentino *Pasquelle*, e a Napoli chiamate *Madonna Diana*. Queste si figuravano donne cariche d'anni, che si lasciano, s'imbellezzano, e si credono ancor giovani: *difetto di quel sesso, che non vorrebbe mai invecchiare*.... <sup>3</sup> Servivano per lo più per le parti di Ruffiane, essendo eccellentissime le *Vecchie per gli affari amorosi*.... <sup>4</sup>

Oltre tutte queste, altra attrattiva e risorsa importantissima della Commedia dell'arte erano i *lazzi*, di cui qualche cosa già ci ha detto il Perrucci <sup>5</sup>. Con tale nome si indicava ciò che gli attori facevano nel mezzo d'una scena, interrompendola con degli spaventi o delle cianciafruscole estranee al soggetto, e per le quali il comico seguiva soltanto il proprio capriccio. Bisognava però che i bravi attori facessero in modo che i loro lazzi, benché estranei all'argomento della favola, rannodassero in modo l'azione da parer quasi di far parte della materia che era stata cominciata e che stava per continuare: — dovevano insomma esser tratti dal fondo dell'intenzione della scena. <sup>6</sup> Valga un esempio,

<sup>1</sup> Pag. 303-304.

<sup>2</sup> » 305.

<sup>3</sup> » 307.

<sup>4</sup> » 309.

<sup>5</sup> V. s. 4 della parte II.

<sup>6</sup> RICCIONI. — Op. cit. - I, pag. 64-68.

preso da una delle più antiche commedie del nostro teatro improvviso: *Arlecchino svaligiatore di case*. Arlecchino e Scapino sono servi di Flaminia, povera figliola strappata ai suoi parenti e ridotta all'ultima miseria. Arlecchino si lamenta col suo compagno della sua molesta condizione e del digiuno a cui è obbligato da molto tempo. Scapino lo consola e gli dice che provvederà a tutto: gli ordina intanto di fare del rumore davanti alla casa. Flaminia, attirata dalle grida di Arlecchino, gliene chiede la cagione: Scapino le spiega il motivo della loro questione: Arlecchino grida sempre, e dice che vuole lasciarla: Flaminia, lo prega di non abbandonarla e si raccomanda a Scapino, che le fa una proposta per levarla onoratamente dalla miseria che la opprime. Mentre Scapino spiega a Flaminia il suo progetto, Arlecchino con vari *lazzi* interrompe l'azione: ora egli s'immagina di avere nel suo cappello delle ciriege, che finge di mangiare e di cui getta i noccioli in faccia a Scapino; ora di voler acchiappare una mosca, di tagliarle in modo buffo le ali e di mangiarsela. Ecco in cosa consistevano i lazzi, inutili allo svolgimento dell'azione, ma che portavano sulla scena varietà, brio, vivacità.

8. — Con la scorta del nostro Perrucci, potremo veder come si eseguivano i *prologhi* e gli *intermezzi*. Del prologo ci parla nella parte prima, <sup>1</sup> in cui più propriamente si occupa delle commedie scritte; ma nulla ci vieta di riferire quelle cose anche alla commedia improvvisa, quando prologhi si facevano. « Il prologo — così si esprime la nostra fonte — o si fa da' medesimi personaggi che sono dell'argomento della Favola in essa interlocutori, benché non troppo gradito: o di personaggi che più non appaiono, o di deità o di più deità, o di personaggi ideali per prosopopea, come la *Notte*, l' *Espero*.... In quanto a rappresentare il Prologo, quand' esce solo il personaggio, non procuri di parlar subito, ma passeggi un poco per la scena fintanto che sarà acchetato il rumore delle genti.... indi saluti il Popolo.... lodi il Poeta o la Favola.... e reciti ciò che ha mandato a memoria.... indi nel fine, salutando di

<sup>1</sup> Pag. 174.

nuovo con riverenza il Popolo, si ritiri di fianco per non volgerli le spalle.... Quando poi i personaggi introdotti non parlano con l'udienza, nè con qualche personaggio eroico, che vi assiste.... allora nel torsi l'antiscena, o sipario, s'aspetti un poco.... perchè la meraviglia dello spettacolo non impedisca l'attenzione negli ascoltanti; indi si reciti con azioni gravi, maestose e come ricerca il personaggio, e si termini entrando senza salutare alcuno, non essendosene fatta menzione, ed essendo una specie di prologo differente dagli altri.... Il prologo de' Buffoni e ridicoli non troppo si pratica, e quando si facesse sia regolato con modestia, come gli altri prologhi d'invenzione.... »<sup>1</sup>

Ci parla pure degli *intermezzi* nella prima parte; e così: « Questi Tramezzi, o sono affatto disparati dall'opera, introducendovi persone ridicole a far qualche burla o successo ridicolo di Villani, Faccendoni, Artisti, Pitocchi e genti di plebe o di contado, o di persone gravi, v. g. rappresentando per Tramezzo il cavar l'occhio da Ulisse al Ciloipe, il fatto della Sirena, o altri; si fanno anche Tramezzi Morali e Politici, come anche opere:.... di Tramezzi, che abbiano connessione coll'opera cavandone moralità, ed allegorie, con persone Ideali, fin' ora non ho avuto occasione di vederne; ne ho però io fatti alcuni, portando, la Povertà, il Dominio, la Castità e l'Amor profano per Tramezzi in musica alla mia Opera Tragi-Sacra di *San Pietro d'Alcantara*,.... può essere che altri l'abbia fatto: io però non l'ho veduti.... Il Ballo anche per tramezzo degli atti non è cosa nuova....<sup>2</sup> Oggi i balli, che corrono, par che siano i medesimi degli antichi con altro nome, come *Gagliarda, Fedele, Pavaniglie, Francesine, Spagnolette, Mattacine, Ciaccone*,.... dispiacendosi l'oscena *Sarabanda* e la *Ciaccona*.... »<sup>3</sup>

Il Perrucci riprende l'argomento degli *intermezzi* anche nella parte seconda, dedicata esclusivamente alla commedia dell'arte: « Gl'intermedii, o tramezzi, all'improvviso.... sono alcune burle che si frappongono nel fine di ciascun atto per rendere la Comedia più ridicola, quando questa solesse

riescire seria e insipida....<sup>1</sup> E come gli Spagnuoli finiscono in balli e canti, così gl'Italiani con portarsi per lo più la battuta su le spalle con un bastone di cartone o pistolese di legno. Il lor tema, come dissi, sarà una burla di servi e parti ridicoli con la serva: v. g. che per ingannar il marito faccia finger gl'innamorati statue, organi, tavola, e che so io; così con qualche magia, tesoro de' Demonii, e con simili burle, ove le parti serie o non intervengono o di rado per concatenatione della burla....<sup>2</sup> Questi si concertano come le comedie, e se ne scrive il tema o *soggetto* della stessa forma, non avendo altra differenza se non che quella è una lunga tela di ridicolo e serio, e questa è una breve tessitura d'una picciola e ridicola azione.... Il licenziare l'udienza solea farsi dagli antichi da chi faceva l'ultime parti. Oggi si può fare da chi si voglia, benchè si sogliano fare o dalla parte più ridicola o dal Protagonista; nel primo per finire con allegria, e nel secondo con l'autorità del grave; o sia dalla donna, o da l'Innamorato. »<sup>3</sup>

9. — Desumendolo da Adolfo Bartoli, abbiamo altrove visto, quale fosse il carattere della commedia dell'arte nel suo pieno sviluppo e fiorire: sarà bene ora vedere come la giudica un contemporaneo, il Riccoboni, che ad essa pur dovè la sua celebrità e la sua fortuna: « J'espere que le Lecteur ne trouvera pas mauvais que je lui dise ce que je pense de ce genre de Spectacle particulier à l'Italie. On ne peut disconvenir qu'il n'ait des graces qui lui sont propres et dont la Comedie écrite ne peut jamais se flater. L'impromptu donne bien à la variété du jeu, ensuite qu'en revoyant plusieurs fois le même Canevas on peut revoir chaque fois une piece differente. L'Acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue une rôle appris: on sent mieux et par consequent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres par les secours de la mémoire; mais ces avantages de la Comédie jouée à l'impromptu sont achetés par

<sup>1</sup> *Dell'arte rappresentativa*, ecc. — pag. 174-176.

<sup>2</sup> Pag. 179-180.

<sup>3</sup> » 181.

<sup>1</sup> Pag. 372.

<sup>2</sup> » 374.

<sup>3</sup> » 375-76.

bien des inconveniens; elle suppose des Acteurs ingenieux, elle les suppose même à peu près égaux en talens, car le malheur de l'impromptu est que le jeu du meilleur Acteur dépend absolument de celui avec le quel il dialogue. S'il se trouve avec un acteur qui ne sçache pas saisir avec précision le moment de la repliche, ou qui l'interrompte mal-à-propos, son discours languit, ou la vivacité de ses pensées sera étouffée. La figure, la mémoire, la voix, le sentiment même ne suffisent donc pas au Comédien, qui veut jouer à l'impromptu; il ne peut exceller s'il n'a une imagination vive e fertile, una grande facilité de s'exprimer, s'il ne possède toutes les delicatesses de la langue, et s'il n'a acquis toutes les connoissances necessaries aux différentes situations où son rôle le place. Quelle éducation ne faut-il pour former un tel Acteur, et ceux qui sont destinés à cette profession ne trouvent-ils pas mille obstacles à une excellente éducation? La difficulté de trouver des Acteurs, qui joignent à tant de talent toute l'erudition dont leur art a besoin, a fait souvent échouer la Comedie à l'impromptu: et pour la soutenir et la rendre plus facile à être représentée par des acteurs mediocres, on a été obligé de recourir aux Monologues et à ces lieux communs que les Italiens appellent *Robbe Generiche* dont les Acteurs se servent suivant l'interêt et la situation de la scene. Cette façon de dialoguer ne vaut rien, car il arrive souvent que l'on place de belles maximes si mal-à-propos qu'elles ne quadrent point à ce que l'Acteur vient de lui dire, et sont tout-à-fait hors d'oeuvre; cet inconvenient en produit un autre: ce Comedien qui ne sçait autre chose que ce qu'il a appris par coeur et qui souvent n'entend pas ce qu'il dit, après une scene, où il aura étallé les plus belles pensées qu'il doit à son poëte, et non pas à son imagination, et qu'il aura touché ses spectateurs par du brillant emprunté: ce Comedien, dis-je, en quittant sa maîtresse ou son ami est obligé de parler à l'impromptu avec son valet, dont les *Lazzi* et le jeu du Théâtre demandent qu'il y réponde à l'impromptu: ne pouvant pas alors employer ses lieux communs, il se trouve tellement deconcerté qu'il se fait connaître pour ce qu'il est, et ce même Acteur, qui

dans la scene précédente par un discours noble et pompeux s'étoit attiré l'attention du spectatuer, emploie des termes si bas et parle d'un langage si commun, qu'il devient insupportable à ce même public, qui un moment devant l'avoit applaudi. Voilà le mauvais côté de la Comedie Italienne à l'impromptu: défaut, qui depuis que je connois le Théâtre, a toujours regné. » <sup>1</sup>.

Ma, oltre queste improvise, dalle compagnia dei comici dell'arte recitavansi anche commedie scritte, tragedie e opere regie, sceniche, tragicomiche ecc., quali si produssero a imitazione del teatro spagnuolo. Per i comici mercenari scrissero appositamente lavori teatri Agostino Ricchi (*I tre Tiranni*), Niccolò Secchi (*Gli Inganni*), Giovanni Fedini (*Le due Persilie*) e altri e altri. <sup>2</sup> « Nous ne pouvons pas douter que les Comediens ne jouassent en même tems la Comedie à l'impromptu à son ordinaire et telle qu'elle étoit, et la Tragedie écrite; et par là leur Théâtre avoit les deux qualités, de donner du grand et du bon, du plaisant et du comique. Cette méthode a duré toujours jusqu'à mon départ de l'Italie, sans qu'aucun des Comediens ni de mon temps, ni du tems des nos predecesseurs, pussent dire de l'avoir fait les premiers, mais on a toujours suivi l'usage qu'on a trouvé établi. » <sup>3</sup>

Sono cinquanta gli *Scenari* di Flaminio Scala <sup>4</sup>; vendidue quelli di Domenico Biancolelli <sup>5</sup>; altri centottantuno ne registra Adolfo Bartoli come rappresentati in Francia dal 1668 in poi, e altri quarantotto raccolti qua e là; ventidue sono gli inediti che egli pubblica; dei nuovi si vennero man mano pubblicando da diversi studiosi: e centinaia e centinaia, ciò non ostante, o giacciono ancora inonorati in biblioteche e raccolte, o sono stati smarriti. Prova tuttavia anche questa della straordinaria fecondità del genio italiano nel campo drammatico: fecondità, non so con quanta giustizia e patriottismo, negata da molti italiani a se stessi, confondendo la miseria presente colla loro ignoranza delle

<sup>1</sup> Pag. 61-64 dell'*Hist. du th. it.* — I.

<sup>2</sup> *Hist. du th. it.* — I — pag. 43-44.

<sup>3</sup> lvi — pag. 45.

<sup>4</sup> *Op. cit.*

<sup>5</sup> V. PARFAICT. — *Histoire de l'ancien théâtre italien.* — 1753.

glorie del passato. Nel secolo XV, scrive il Settembrini, furono scritti più di mille drammi, secondo l'Allacci, e più di 5000 ne annovera il Riccoboni dal 1500 al 1734. Di poi ne sono stati scritti tanti che se alcuno facesse il conto dal 1734 sin oggi, forse troverebbe che sono più del doppio; e sommandoli tutti forse ammontano a un ventimila. E pure ci è chi dice e chi crede che gli Italiani non hanno dramma nazionale, come se l'arte di un popolo potesse rappresentare altro che la sua vita nazionale, e come se fra tante migliaia non vi fossero opere d'arte, e queste opere ci rappresentassero proprio un altro mondo <sup>1</sup>.

Il male si è che non sempre allo stesso livello si mantenne la commedia dell'arte. Cominciò a prevalere mano in essa la parte mimica: il comico fu sopraffatto dal saltimbanco: il pubblico applaudì più al clown che all'artista. Questa parte mimica, cioè salti, smorfie, gesti, ginocchi di scena, lazzi, nei primi e negli ultimi tempi della commedia dell'arte, formava la parte principale della rappresentazione a discapito della parte veramente comica e drammatica. E come i mimi si confusero coi pantomimi, così i comici dell'arte si confusero coi saltatori, giocolieri e saltimbanchi <sup>2</sup>. Tale la trovò Carlo Goldoni, e ne fece giustizia!

Non ultima gloria resta però alla commedia nostra improvvisa quella di avere ispirato il genio di Molière, e di avere a lui fornito tipi, materiali, intrecci. « Les innombrables créations que le théâtre italien avait accumulé depuis près de deux siècles — così scrive un francese, — les inventions de la commedia dell'arte surtout facilitèrent sa tâche et aidèrent à son génie. Les dominant, par la forte éducation qu'il avait, comme tous ses contemporains, puisée

<sup>1</sup> Lezione di lett. it. ecc. — Vol. II — pag. 109.

<sup>2</sup> V. LE AMICIS. — *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*. — pag. 75.

Per tutto questo soggetto puoi vedere:

*Le Théâtre italien de Gherardi — ou le recueil général de toutes les comédies et scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service.* — Paris, 1717. — E al proposito un articolo di Jules Guillemot sul Teatro del Gherardi, nella *Revue contemporaine* del 15 maggio, 1866.

DE BOU-MIERS. — *Histoire de l'ancien théâtre italien.*

CAILHAVA. — *De l'art de la Comédie.*

EUGÈNE DUPOIS. — *Le théâtre français sous Louis XIV.*

DU MÉRIL. — *Histoire de la Comédie.*

chez les grands maîtres de l'antiquité, il put se servir de ce qu'il avait sous la main, en restant toujours supérieur. On a dit que les conquêtes légitimes étaient celles des peuples parvenus à la civilisation sur les peuples encore barbares qu'il font participer à leur lumières et à leur progrès. Il en est de même, en quelque sort, dans les arts. On n'a le droit de l'enrichir des déponilles d'autrui, d'être hardiment imitateur, qu'à la condition d'être de beaucoup audessus de ceux que l'on imite, et de les vivifier et grandir eux mêmes, pour ainsi dire, en les dépouillant <sup>1</sup>. » E un altro francese: « Nous ne devons jamais oublier que la priorité de ce calque ingénieux et piquant de la nature appartient à l'Italie. et que sans ce riche et curieux précédent, Molière n'aurait pas créé la véritable comédie française. » <sup>2</sup>. E, a tal riguardo, così si esprime il nostro Riccoboni: « Questo io dico non per scoprire a chi nol sapesse che il glorioso Molière habbia preso dagli Italiani e Latini la maggior parte delle sue idee, e qualcheduna delle più belle dal famoso Boccaccio; come in molti luoghi del suo *Avaro* si vede imitato il Gelli nella sua commedia della *Sporta*, nel *Dépit amoureux* trdotto il Secchi in quella *Interessi*, nel *Cocu Imaginaire*, nel *Pourceaugnac*, nel *Fâcheux* ecc. altre che ha prese, da soggetti antichi d'ignoti autori, e così da Boccaccio l'*École des Maris* et *George Dandin*.... » <sup>3</sup> Di modo che resta giustificato quanto il Tiraboschi scriveva: « Molière fece tale uso delle commedie italiane, che se a lui si togliesse ciò che egli ha tolto ad altri, si verrebbero ad impiccolire di molto i toni delle sue commedie. » <sup>4</sup> Non piccola gloria in verità, possiamo andarne orgogliosi, questa di aver servito al più grande de' commediografi moderni; a colui che « traccia il nuovo indirizzo che dovrà seguire la commedia francese, e con essa il teatro moderno. » <sup>5</sup>

<sup>1</sup> LOUIS MOLAND. — *Molière et la comédie italienne* — Paris, 1867 — pag. 348-49.

<sup>2</sup> MAURICE SAND. — *Masques et bouffons* — Préface de George Sand, — pag. VII.

<sup>3</sup> *Nuovo Teatro italiano*. Parigi, 1733 — Prefazione generale — Tomo I — pag. XXXVj.

<sup>4</sup> *Op. cit.* — Tomo VIII, parte II. libro 3º, capitolo 3º § 25.

<sup>5</sup> N. CAIX. — *Molière e il suo « Tartuffe »*. Nuova Antologia, 1 Aprile 1882 — pag. 395.

10. — Dal più volte citato libro del Perrucci, miniera inesaurita di notizie per il nostro argomento, spogliamo qualcosa d'altro, che sempre più ci ajuti, a farci un'idea chiara e completa della Commedia a soggetto. E così per la disposizione delle scene apprendiamo: « L'incontro col personaggio che deve uscire è anche difettoso, perchè alle volte s'incontra con taluno, che si deve sfuggire, come un nemico coll'altro, il padre col figlio che va evitando, e si viene a fare una terribile improprietà; di più volendo questo uscire e quegli entrare, si lascia la scena vuota e si offende l'uditorio. Per non incorrere in questo difetto si vuole da alcuni fare uno scenario di questo modo: si dà ad ogni scena o uscita un titolo del numero v. g. Prima, 2, 3, 4, 5 e 6, o pure una lettera dell'alfabeto: A, B, C, D, E, F, e poi in un foglio di carta che si affigge al muro dietro il Proscenio, si scrive così, quando fusse v. g. il *Pastor Fido*.

## Arcadia

### ATTO PRIMO

#### SCENA PRIMA

*Escono per D.*

SILVIO. — Ite voi che chiudeste.

LINCO. — Lodo ben, Silvio, il venerar gli Dei.

*Vanno via per E.,*

ove sono soggiunte le prime parole che dicono uscendo, e per dove devono entrare, e così tenendo in memoria il recitante quelle prime parole che ha da dire per dove ha uscire, e per dove entrare, non si viene a fare incontratura di scena, ed alcuni si scrivono ancora l'ultime parole di chi termina la scena antecedente, acciocchè chi vien fuori udendo l'ultime parole di chi entra, esca, v. g.

LIN. Che col piacer di Venere concetto.

*E va via per F.*

#### SCENA SECONDA.

*Per C.*

MIRTILLO. — Dura Amarilli, che col nome ancora.

ERGASTO. — Mirtillo, Amor fu sempre un fier tormento.

ERGASTO. — Foschi nemi di duoi, piogge di pianto.

*E vanno via per C.:*

e così da scena in scena, e da atto in atto, fino alla fine. Queste cantele però sono per li giovani e principianti, perchè i provetti e i pratici prima di entrare sogliono vedere se è occupata la quinta da chi sossegue, e non entra per quella, e si ricorda del concerto e tempo necessario all'uscire.<sup>1</sup>

Il Perrucci ci dà pure qualche ragguaglio sulle *maschere* usate dagli attori suoi contemporanei: « oggi si fanno o di tela o di cartapista, e cera, colorite al vivo, che non si può far di meglio.... Il recitar mascherato è restato alle parti de' buffoni e ridicoli, dandoli caricatura di color bruno, naso o grande, o schiacciato, occhi piccoli e lipposi, fronte arrugata, capo calvo. Vi sono ancora le barbe adulterine o posticce che servono o per accompagnare i volti ridicoli, o per figurar vecchi o maghi, o trasformando chi deve rappresentare più d'uno personaggio; e ci vanno accompagnate le capigliere uguali alle barbe. Per le parti delle Furie o Demonii non si usano maschere quando è parte tirata per non impedire il respiro, e non far ben parlare; ma se gli suole tingere il volto con minio ed altri colori accompagnandoli con gran capelliera ». <sup>2</sup>

Curiosa è pur quel che ci dice il Perrucci sul modo con cui si ripiegava allo spettacolo nella mancanza di un attore: « nella mancanza di alcun personaggio alle volte, unito l'uditorio.... sogliono alcuni supplirlo con far leggere la parte del mancante, per non licenziare una nobile assemblea. » <sup>3</sup> Questo, per verità, il Perrucci scrive riferen-

<sup>1</sup> Pag. 149-151.

<sup>2</sup> Pag. 234-235

<sup>3</sup> » 160.

Sarebbero forse interessanti le opere:

F. VALENTINI. — *Trattato sulla commedia dell'arte ossia improvvisa*. — Berlino, 1826. — Citato dal Bartoli, ma che non si trova in nessuna biblioteca d'Italia.

INGRIGNERI. — *Discorso sulla poesia rappresentativa*.

dosi alla commedia regolare; ma nulla ci vieta di credere che anche per quelle improvvise un caso consimile possa essere ben spesso accaduto, come consimili ne accadono pure oggigiorno.

Per quel che riguarda gli spettatori una notizia troviamo nelle *Riflessioni sui differenti teatri d'Europa* di Luigi Riccoboni: notizia importantissima, e che integralmente riferiamo: « Gli spettatori in quasi tutte le città d'Italia sono tumultuosi, e fanno rumore, anche prima che la produzione sia cominciata. Essi sono violenti nei loro applausi, e gridano a tutta forza *Viva!*, quando vogliono far onore al poeta e agli attori; se la produzione e qualcuno degli attori non piace, essi gridano, nello stesso modo: *Va' dentro!*: e spesso per esprimere di più la loro indignazione, essi l'opprimono d'ingiurie, e gettano delle mele sul teatro. Gli attori, al contrario, che hanno qualche reputazione e del merito sono stimati e applauditi, e anche nelle città dove gli spettatori sono più inquieti, questi diventano tranquilli, allorchè sono contenti della produzione e degli attori. » <sup>1</sup> Più innanzi, l'autore aggiunge che, in altre città, gli spettatori sono più pacati, ma, quando gli attori non piacciono, quelli glielo dimostrano disertando il teatro <sup>2</sup>. E i nostri comici che non vogliono ancora persuadersi che questo metodo perdura anche oggigiorno!....

11. — E anche allora, benchè si avessero attori illustri e grandi e colti (qualità quest'ultima di cui i comici oggi fanno a meno), pure molto più numerosi devono essere stati i *cani*, che facevano prendere un'uggia la commedia dell'arte, i saltimbanchi che la esercitavano come una vile industria, gl'ignoranti e i vanitosi che ne affrontavano il pericolo senza studio o con troppa presunzione: sì che indignato il Riccoboni prorompe in questi versi:

S'io potessi vorrei tutti castrarli,  
Perchè di lor si finisse la razza,  
O per comici almeno sbattezzarli. \*

<sup>1</sup> *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe.* — Paris, 1736 — pag. 19-20

<sup>2</sup> Ivi — pag. 20.

\* *Dell'arte rappresentativa.* — Capitoli sei - Londra, 1728. — pag. 33.

E come oggi c'è la smania del capocomicato, così allora tutti aspiravano alle prime parti, senza pensarne la responsabilità, senza riflettere alle conseguenze: « tutti — dice il Perrucci — aspirano a far la parte dell'antagonista, niuno conoscendo se stesso.... avendo veduti taluni Pigmei di corpo, Tersiti di volto, Blesi di lingua, e Margiti in tutte le azioni, pretendere la parte dell'Eroe; onde movendo a riso il personaggio nel rappresentarsi malamente, una Tragedia divenuta è spesso una ridicolissima Comedia ». <sup>1</sup>

Molti si davano all'arte comica anche difettosi nella pronunzia o nella persona (precisamente come i nostri filodrammatici!....); come pure ci si davano altri, non solo privi di coltura, ma di buonsenso, di educazione, di galateo.

Un monarca sedendo di rimpetto  
De' suoi Magnati, e con aurato manto,  
Tutto spirante maestà e rispetto,

Riceve Ambasciator, che vien da Xanto,  
E con le gambe incrociolate ascolta  
Quell'oratore rosicando un guanto. <sup>2</sup>

Altri, meglio che artisti, volevano apparire saltimbanchi e saltatori da circo, come si rileva benissimo dal seguente passo del Perrucci, che non manca di riprovarmeli: « si è inventato a' nostri tempi da chi fa la parte di Furia, cioè Demonio, il cadere nella buca col capo a basso, avanti o in dietro, cosa bellissima a vedere, ma pericolosissima a farsi, essendosene molti stroppiati, e ne so anche morti; e per acquistarsi dal popolaccio un applauso di Viva, Viva! corrono pericolo di rompersi il collo, o travisarsi: in questo non so che dire: si consultino con la lor vita, e poi facciano come vogliono.... Così anche pericolose sono le cadute da un monte, da balconi, da scale, dal trono, i voli, cose che piacciono molto, quanto più ci è di pericolo ». <sup>3</sup>

Qualche altra notizia dei difetti de' comici dobbiamo a Pier Maria Cecchini: « molti con una pazza maniera girano gli occhi, allargano le braccia e scompungono il

<sup>1</sup> *Dell'arte rappresentativa*, ecc. — pag. 81.

<sup>2</sup> *Op. cit.* — pag. 24.

<sup>3</sup> *Op. cit.* — pag. 131-132.



corpo tutto in guisa tale che uno molestato dalla colica porgerebbe molestia minore a chi lo mirasse...<sup>1</sup> Certi passeggiavano sul palco con quel passo che è poco lontano dal fuggire, ed altri poi lo camminavano con un altro così stracco che par che venghino di lunga via....<sup>2</sup> Sogliono senza punto chieder licenza al soggetto della Comedia uscir molte volte nel teatro per lo appunto che una o due parti gravi parlano et si affaticano intorno a materia spiritosa<sup>3</sup> et difficile, et quivi dire: « Fate poco romore che la gallina fa l'uovo », o vero: « La pentola non può bollire »<sup>3</sup>.

12. — Ma il danno maggiore e il disonore maggiore alla commedia dell'arte portarono gli istrioni più volgari: rozzi, plebei, ignoranti, vagavano per le città e per i paesi piantando le scene su le piazze, e intrattenendo le classi infime della popolazione con rappresentazioni triviali, scucite, a base di salti, di lazzi indecenti, di dialoghi immorali, di bravate stupide e beceresche. Il male era che ognuno si stimava abile per ingolfarsi nella rappresentazione improvvisa, e la più vile feccia della plebe vi s'impiegava, stimandola cosa facile: il non conoscere il pericolo nasceva dall'ignoranza e dall'ambizione. Ond'è che vilissimi ciurmatori e saltimbanchi volevano rappresentare nelle pubbliche piazze commedie all'improvviso, storpiando i soggetti, parlando a sproposito, gestendo da matti, e, quel ch'è peggio facendo mille oscenità e porcherie, per poi cavare dalle borse il loro sordido guadagno con vender ai gonzi le loro imposture d'olii cotti, di contravveleni da avvelenare, di rimedii da far venire appunto quei mali che non c'erano.<sup>4</sup>

E un quadro della vita di questi comici saltimbanchi e ciurmatori ci è dato nel seguente citatissimo brano del Garzoni di Bagnacavallo, nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*.

<sup>1</sup> *Frutti delle moderne comédie et avvisi a chi le reciti* — Padova, 1628 — pag. 16.

<sup>2</sup> Ivi — pag. 17.

<sup>3</sup> Ivi — pag. 24.

<sup>4</sup> PERRUCCI — *Dell'arte rappresentativa*, ecc. — pag. 189.

Ma però quei profani Comici, che parvertono l'arte antica, introducendo nelle Comedie dishonestà solamente, et cose scandalose, non possono passare senza aperto vitupero infamando sè stessi e l'arte insieme con le sporcitie, che ad ogni parola scappano loro di bocca, e quanto maggiore ornamento acquista l'arte comica da' precedenti, tanta maggiore infamia trae da costoro, ch' hanno con l'Aretino, ovvero col Franco cambiato la lingua, solo per ragionare da sporchi e vituperosi, come sono. Negli atti sono più che asini, incivili; ne' gesti ruffanesmi a spada tratta; nelle parole sfacciati, come le meretrici pubbliche; nelle inventioni furfantissimi a tutta botta; e in ogni cosa putiscono da manigoldi quanto dir si possa; e dove qualche volta potrebbero coprire la cosa destramente, gli par d'esser da nulla, se sbardellatamente non la dicono o non la fingono a modo loro in tutto. Laonde per cagione di costoro giace, come nel fango sepolta, l'arte comica e da' signori vengono banditi fuor de' stati loro, dalle leggi avviliti, da' popoli con diverse beffe scornati, e da tutto il mondo, quasi per pena delle scorrettioni, delusi. Per l'Historie tu trovi le compagnie divise, la Signora è in Parma, il Magnifico è in Venezia, la Ruffiana in Padova, il Zanni a Bergamo, il Gratiano a Bologna, e ci vogliono licenze e patenti da ogni banda, se vogliono recitare, et guadagnarsi il vitto, perchè tutte le persone sono ammorbate da questa vil canaglia, che mette ogni disordine in campo, et empie di mille scandali d'intorno dovunque vanno. Questa è la causa (dice Valerio) che la città di Marsiglia non volle mai patire il commercio di histrioni nè di buffoni.

Ed eccoli in azione:

Com'entrano questi dentro a una città, subito col tamburo si fa sapere che i Signori comici tali sono arrivati, andando la Signora vestita da uomo con la spada in mano a fare la rassegna, e s'invita il popolo a una commedia o tragedia o pastorale in palazzo o all'osteria del Pellegrino, ove la plebe desiosa di cose nuove e curiose per sua natura s'affretta occupare la stanza, e si passa per mezzo di gazette<sup>2</sup> dentro alla sala preparata, e qui si trova un palco postizzo, una scena dipinta col carbone senza un giudizio al mondo: s'ode un concerto antecedente d'asini e galavroni, si sente un prologo da ceretano, un tono goffo, come quello di Fra Stopino, atti increscevoli come il mal'anno, intermedii da mille forche, un Magnifico che non vale un bezzo, un Zani che par un'oca, un Gratiano che cacca le parole, una ruffiana insulsa e scioccarella, un Innamorato che stroppia le braccia a tutti quando

<sup>1</sup> TOMMASO GARZONI da Bagnacavallo. — *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*. — Venezia, da Olivier Alberti, 1616. Pag. 320.

<sup>2</sup> Monete venete di due soldi.

favella, uno Spagnuolo che non sa proferire se non « mi vida e mi corazon », un Pedante che scarta nelle parole Toscano a ogni tratto, un Burattino che non sa far altro gesto che quello del berettino che si mette in capo, una signora sopra tutto orca nel dire, morta nel favellare, addormentata nel gestire, ch'ha perpetua inimicitia con le gratie, e tiene con la bellezza differenza capitale. Sì che il popolo tutto parte scandalizzato, e mal soddisfatto di costoro, portando oltre di ciò nella memoria i bruttissimi ragionamenti recitati: nella seguente sera non spenderebbe un bagattino i per sentir di nuovo cotali sciocchezze, già per tutta la terra con beffe d'ogni uno, divulgate e sparse. Di modo tale che per l'abuso di costoro anco i galant'huomini vengono disprezzati, et patiscono degli affronti, che non sono convenienti ai meriti loro.<sup>1</sup>

Come e che cosa rappresentavano costoro al pubblico sulle piazze?

Basta, da un canto della piazza tu vedi il nostro galante l'fortunato insieme con Fritata cacciar carote e trattener la brigata ogni sera dalle ventidue sino alle ventiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far calesse, cantar all'improvviso, corruciarsi insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, urtarsi in sul banco, far questione insieme, e finalmente buttar fuori i bussoli e venire al quamquam delle gazzette che vogliono carpire con queste loro gentilissime e garbatissime chiacchiere. Da un altro canto esclama Burattino, che par che il boja gli dia la corda, col sacco in dosso da facchino, col berettino in testa che pare un mariuolo, chiama l'udienza ad alta voce, il popolo s'appropinqua, la plebe s'urta, i gentiluomini si fanno innanzi, e a pena egli ha fornito il prologo assai ridicolo e spassevole, che s'entra in una strana narrativa del padrone, che stroppia le braccia, che stenta gli animi, che ruina dal mondo quanti auditori gli han fatto corona intorno; e se quello co' gesti piacevoli, co' moti scioccamente arguti, colle parole all'altrui orecchie saporite, con l'invenzioni ridicole, con quel collo da impiccato, con quel mustaccio da furbo, con quella voce da scimiotto, con quegli atti da furfante s'acquista un mirabile concorso; questi collo sgarbato modo di dire, con la pronuncia Bolognese, col parlar da melenso, con la narrazione da barbotta, collo sfoderar fuori di proposito i privilegi del suo dottorato, col mostrar senza garbo le patenti lunghe di signori, col farsi protomedico senza scienza, all'ultimo perde tutta l'audienza, e resta un mastro Grillo

in mezzo della piazza. Frattanto sbuca fuor de' portici il Toscano e monta su con la putta smattando come un asino Burattino col suo Graziano; il circolo si unisce intorno a lui, le genti stanno affisse per vedere ed ascoltare, ed ecco in un tratto si dà principio, con la lingua fiorentinesca, a qualche pappolata ridicola, e in questo mezzo la putta prepara il cerchio sul banco e si getta in quattro a pigliar l'anello fuora del cerchio, poi sopra due spade tuole una moneta, indietro stravaccata, porgendo un strano desiderio al popolo della sua lascivia grata: ma fornita la botta, si urta nelle ballote e il cerchio si disunisce, non potendo star più saldo allo scontro dei bussolotti che vanno in volta. Da un'altra parte della piazza il Milanese, con la beretta di veitù in testa e con la penna bianca alla guelfa, vestito nobilmente da signore, finge l'innamorato con Gradello, il quale si ride del padrone, li fa le fliche in sul viso, le mocche di dietro, si proferisce al suo comando, prontissimo a pigliare una somma di bastonate, si tira il cappello sul mostaccio, caccia mano al temperino e con gli occhi storti, con un viso rabbuffato, con un grugno di porco, con un guardo in sberleffo verso i rivali del suo padrone, fa mostra di sè stesso come un can mastino corruciato, ma pian piano vedendo l'incontro degli inimici diventa paralitico e tremando di paura e lordandosi in sul banco, si dà in preda ai calcagni e lascia il milanese fra le scatole e l'ampolle in mezzo della piazza impetrolato. Finita questa historia, Gradello fa una squarata di voce e di canto molto sonora; ovvero finge l'orbo col cagnuolo in mano in luogo di tiorba, e poi s'incomincia l'invenzione delle balle di Macalezzo che dura due ore, onde gli auditori stamachati si partono beffando il sciocco Ceretano che sta pur saldo sulle tre gazette delle grosse, e delle piccole due soldi, protestando al cielo ed alla terra di non volere calare se non quando l'audienza parte senza dir buona sera, nè tôr comiato d'alcuna sorta. Ma se la sera stessa non montasse in banco Mastro Lione addattorato a Lizzasusina, e non donasse un cartocino di polvere da vermi per i piccioli figlioli e col suo ucellazzo appresso alla cassetta non ucellasse qualche bezzo per mala sorte, la grima starebbe fresca che il re di Cappadocia non potria rifondere l'unto di S. Lorenzo per star grassi come si deve. E, se il ceco di Forlì con qualche bel strambotto, con qualche barzelletta all'improvviso, non rubasse un pochetto d'audienza per buscar quelli che fanno cantar gli orbi, il Ginaldo a spron battuto truciderebbe per la calcosa e lascerebbe il durenzo adietro per lasciar quanto prima la disperata compagnia del suo padrone. Non manca Zan dalla Vigna di farsi innanzi ancora lui, e con diverse bagatelle trattener la brigata facendo passar per arte e per parte di mastro muchio, ove la brigata scoppia dalle risa vedendo

<sup>1</sup> Moneta veneta che valeva il quarto di un quattrino.

<sup>2</sup> TOMMASO GARZONI da Bagnacavallo. — *Op. cit.* pag. 320-21.

i gesti di scimia, gli atti da babbuino, e le diverse scaramelle di mano che fa alla presenza di tutti; e di ciò la nobiltà ride, la plebe sgrigna, il villano crepa a veder tanti motivi di corpo, tante destrezze di mano, tante fusarie che fa e dice in un fiato solo. Nè Catullo con la sua lira, nè il Mantovano vestito da Zanni hanno timore o spavento di concorrenza, ma pian piano stendendo il banco e accordando la piva s'appresentano avanti con una filateria di cucina ove i Zani tra la Pedrolina e la padrona avendo posto gelosia, dall'una riporta un trionfo di pancia, dall'altra un trofeo di schiena, o non si parton di banco che l'un e l'altro spezzate le barzallette fa broglio per la sera seguente invitando i circostanti a sentire il Zottino a cantar un sonetto del mal francese, e una Siciliana appresso tanto gentile che il putto del Fortunato è per prenderla a tutte balle dalla sua gratia in questo estrema e miracolosa. Laonde il Tamburino, dubitando del fatto suo, piglia la posta a buon'ora e comparendo in piazza alla rassegna, s'ingegna con far andare un ovo su per un bastone, trarre i soldi in quel mezzo quasi con arte magica alla volta sua, e mentre l'ova pendono in su, le gazzette vengono in giù con insoliti e nuovi artifici a ritrovarlo. Il che imitando gentilmente il Napoletano col bacil da barbiere sotto i baculi, va gridando alle quattro e alle cinque campanelle, e con due caraffe e quattro bicchieri sopra la testa va raggirando senza crollargli e fa suonare ai baciletti tutti i suoni di campana, e a questo suono desta il suono delle murajole o di quelle di otto, che maggior diletto danno a lui che i bacili a coloro che alle sue schioccherie presenti stanno. Fra tanto Mastro Paolo da Arezzo comparisce in campo con uno stendardo grande, lungo e disteso, ove vi vedi un San Paolo da un canto con la spada in mano, dall'altra una frotta di biscie che sibilando mordono quasi così dipinte ognun che le mira. Hor qui si comincia a narrar la falsa origine della casa sua, la discendenza favolosa che trae da S. Paolo, si conta l'istoria quando fu merso nell'isola di Malta, si recita bugiardamente come tal gratia è derivata in tutti quei della sua casa, si dichiaran le prove, fatte le concorrenze, havute le vittorie, ricevuti i stendardi conquistati, che si mostrano spiegati alla gente, si mette mano alle scatole e si cava fuori un carbonaccio lungo due braccia e grosso come un palo e poi un madarasso e poi vipera e si spaventa il popolo con l'horrido aspetto di tali animalazzi. Qui si tesse la favola come gli ha presi alla foresta mentre i mietitori mietevano il frumento, ed ha liberato la villa da una morte manifesta che soprastava a tutti del periglio grande di quei serpi mal-detti. Il plebeo s'avvicina, il villano stremisce alla novella che vien raccontata con tal garbo che non si tien sicuro di mettere un piè fuor della porta della città se prima non beve un bicchiere di polvere che gli è data da

Mastro Paolo o dal Moretto da Bologna. Ma non finisce qui la cosa, che di nuovo si torna a mescolar nelle scatole e si butta fuora un aspidio sordo, un regolo o basilisco morto, un cocodrillo portato d'Egitto, una tarantola di campagna, una luserta d'India, e con la mostra di tai serpenti si pone in horrore alla turba che mette mano alla borsa e compra la grazia di S. Paolo ridotta a una bajella, alla più stretta a due crazie per carta. Ma Settecervelli fra questo mezzo prende occasione di far circolo e con la cappa distesa per terra, con la cagnola appresso, con la bacchetta in mano, la fa cantare *ut, mi, re, fa, sol, la*; le fa far tombole per galanteria, la fa abbaiare contra il più mal vestito, la fa latrare al nome del gran turco, la fa saltare per amore della sua diva, e in ultimo la fa cercare con la beretta la buona mano da tutta quella bella compagnia. S'industria a concorrenza il Parmeggiano di far salire la capra sopra la ferla, di far lambire il sale posto in cima del baculo, di farla camminare sopra due piedi, di farla armeggiare con la picca in spalla, e l'adora in ginocchioni gridando: drudana, drudana; e col trastulo di una capra fa restare pecore e caproni tutti quelli che intervengono al circolo della sua audienza. Nè resta per questo l'arrischiato Turco di tirar le corde al campanile di S. Marco, ove tenta il pinnacolo altissimo per artificio di contrapesi, e poi si fa batter sopra il petto d'un martello come sopra una dura incude, e finalmente cavando un grosso palo fisso in terra con la forza delle spalle guadagna de' bonissimi soldi da portare alla Mecca. E il Giudeo fatto christiano grida fra tanto e deplora l'audienza ad alta voce borbottando: alle goi, alle goi, badanaui, badernai, finchè il circolo è unito, e poi fa la predica della sua conversione, nella qual si conchiude che in luogo di esser diventato christiano è fatto evidentemente un finissimo ceretano. Hor da ogni parte si vede la piazza piena di questi Ciurmatori. Chi vende polvere da sgrossar le ventosità di dietro; chi una ricetta da far andare tutti i fagioli fuor della pignatta alla massara; chi vende allume di feccia per stopini perpetui, chi l'oglio de' filosofi, la quinta essenza da farsi ricchi, chi l'oglio di tasso barbasso per le freddure, chi pomata di seno di castrone per le creppature, chi unguento di rognia per far buona memoria, chi sterco di gatta o di cane per cerotto da creppature; chi paste di calcina per far morire i topi; chi braghieri di ferro per coloro che sono rotti, chi specchi da accendere il fuoco posti incontro al sole; chi occhiali fatti per veder al scuro; chi fa veder mostri stupendi e horribili all'aspetto chi mangia stoppa, gatta fuori una fiamma; chi si percote le mani col grasso disciolato, chi si lava il volto col piombo liquefatto, chi finge di tagliare il naso a uno con un cortello artificioso; chi si cava di bocca dieci braccia di cordella, chi fa trovare una carta all'improvviso in man di un'altro, chi soffia

in un bossolo e intinge il viso a qualche mascalzone, e chi gli fa mangiare dello sterco in cambio d'un buon boccone.

13. — E appunto per causa di questi istrioni e di questi *clowns*, caddero molte volte nel pubblico disprezzo anche i comici che pur erano valenti e dabbene e onesti e istruiti. « Egli è noto — scrive Scipione Maffei — che scene abbiamo moltissime volte udito in tal guisa, senza precedente concerto alcuno, tanto graziose, tanto ben girate, e con tal vivezza di facezie e con tal naturalezza di sentimenti e con tal prontezza di risposte, che non sarebbe possibile mai di scriverle meglio al tavolino. »<sup>2</sup> E quando il Maffei scriveva, non era certo il periodo in cui la commedia dell'arte fosse nel suo pieno fiorire.

Anzi non vi fu epoca come quella che desse migliori artisti: i più celebri ottennero onori veramente regali, ricompense magnifiche, fortuna, gloria; e notizie importanti su tale argomento si possono trarre dalla famosa *Supplica* di Niccolò Barbieri.<sup>3</sup> Isabella Andreini fu onorata delle lettere di Enrico re di Francia; fu accettata e laureata nell'Accademia degl'Intenti di Pavia, e alla sua morte fu favorita dalla comunità di Lione di insegne, mazzieri, e accompagnata dai signori mercanti con doppiieri, ed ebbe un bellissimo epitaffio scritto in bronzo, come ne fa fede Pietro Mattei storico. L'imperatore Mattias fece nobile Pier Maria Cecchini, detto *Fritellino*.<sup>4</sup> Giovan Battista Andreini fu accettato fra gli Accademici Spensierati, favorito da' principi in molte occasioni, e in Mantova ebbe fino il titolo di Capitano di caccia di certi luoghi di quello stato. La comica famosa Clelia è stata dal Marino posta nel suo *Adone* per la quarta Grazia. Niccolò Zecca, detto *Bertolino*, ebbe l'o-

<sup>1</sup> GARZONI. — *Op. cit.* — pag. 323 e seg.

<sup>2</sup> Dall'altro canto la Comedia è venuta in tanta noia e disprezzo, che se non s'accompagna con le maraviglie degli intermezzi, non è più alcuno che le possa soffrire, e ciò per cagione di gente sordida e mercenaria, che l'ha contaminata e ridotta a vilissimo stato, portando qua e là per infimissimo prezzo quell'Eccellente Posma che soleva già coronare di gloria i suoi fautori »

B. GUARINO, *Difesa del Pas'or Fido*.

<sup>3</sup> Discorso intorno al teatro italiano. — già citato - Negli *Opusc.* pag. 76.

<sup>4</sup> NICCOLÒ BARBIERI. — *La supplica*, ricorretta e ampliata. Discorso famigliare intorno alle commedie mercenarie. — Bologna - Monti, 1636.

<sup>5</sup> Il Riccoboni dice che conservava una copia stampata delle lettere dell'imperatore Mattias che fece nobile il Cecchini. — *Ist. du th. it.* - I - pag. 57.

nore di servir molte volte nella caccia il duca di Savoia, il potere di levare cavalli dalla scuderia ducale a suo beneplacito, e andare a caccia in luogo riservato al duca, con privilegio che, per qualsivoglia bando che avesse potuto sospendere il permesso a' privilegiati del duca, mai non si fosse intesa esclusa la grazia fatta a Bertolino. « Lascio il dire, aggiunge il Barbieri, come molti Principi e Principesse, Re, Reine, Imperatori et Imperatrici abbiano tenuto a battesimo i figliuoli de' Comici de' nostri tempi, e come gli honorarono col chiamarli col nome di Compari e Comare in voce et in iscritto, e come all'occasioni gli hanno fatto dar luogo alle loro feste, e darli i cocchi della corte per gire a spasso, regalategli di propria mano, fattoli fare pasti sontuosi; adoperategli ne' proprii balletti e fattegli grazie di carcerati, fino a condannati a morte, et altri favori. Hor chi non sa che tali grazie non si concedono a persone infami? ed ecco adunque recuperato l'honore smarrito per 'l mal procedere de gl' indiscreti, e confutata l'opinione di chi ha detto male della commedia ». <sup>1</sup> Egli continua dicendo che molti principi hanno pubblicamente recitato ne' loro teatri; che vide i duchi di Mantova, Francesco, Ferdinando e Vincenzo recitare con dei comici, e così pure fare il duca di Urbino, ed altri; e che molti accademici rappresentavano commedie, e vi ponevano grande studio oltre alla spesa delle scene. <sup>2</sup>

Il Barbieri dice: « il mio scrivere è intento a riparar l'honor de' buoni dalla vil fama de' comici dishonesti. » <sup>3</sup> E vi è riuscito, dandoci della vita e dei meriti e delle virtù de' buoni comici un quadro che non potremmo dubitare non sincero: « Vi è chi si crede che tra' Comici non vi sia legge, nè fede, e che tra di loro siano fino alle lor donne in commune; e vi è chi non crede meno; perchè è stato chiesto talvolta a' nostri servidori: chi dorme con quella donna, dicendo il nome, ed essendogli risposto: con suo marito, colui se n'è riso, ed essendosi certificato che quella sia maritata, hanno soggiunto: può essere, ma quel

<sup>1</sup> La *supplica* ecc. — pag. 43.

<sup>2</sup> Ivi — pag. 39-43.

<sup>3</sup> Ivi — pag. 119.

tale (nominando il moroso di scena) parla con molta efficacia, a me non fareste credere che non facessero da senno; e questo avviene per non saper che cosa sia il ben recitar le Comedie....»<sup>1</sup> Invece « i comici virtuosi praticano con molti Cavalieri, servono molti Principi, e però s'addestrano a' termini convenevoli a galant'huomini: per lo più sono timorati d'Iddio; e però si guardano da illeciti costumi; recitano sovente all'aspetto di Principesse e Dame di casti costumi, e perciò fanno l'abito alla modestia; sono per lo più studiosi, e però rendono grate le loro fatiche. Non vi è buon libro che da loro non sia letto, nè bel concetto che non sia da essi tolto, nè descrizione di cosa che non sia colta, perchè molto leggono e sfiorano i libri. Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere, e se ne adornano: molti inventano, imitano, amplificano: basta, che tutti studiano, come si può vedere dalle cose che essi hanno alle stampe: Rime, Discorsi, Comedie, Soggetti di Comedie, Lettere, Prologhi, Dialoghi, Tragedie, Pastorali ed altre cosette, che per Comici non sono sprezzabili: e si trovano quasi tutti, se non pieno l'ingegno di scienze, almeno adorni in superficie di molte virtù. E quando tutti non siano tali, hanno poi quegli altri una tal grazia nei loro personaggi, che serve loro per studio; come sono certi di parte ridicola, che danno gusto solamente col comparir in scena, e muovono il popular riso ad ogni loro semplice movimento. In quest'arte è di mestieri un talento naturale, a pochi concesso, e di cento che si pongono a recitare, dieci non riescono buoni ancor che siano Aristotili di sapere, poichè ci vuol elocuzione, pronunzia e grazia; a questi tali adunque si deve dar lode, non biasimo ».<sup>2</sup>

E qui il Barbieri non si ferma, nella sua difesa degli attori de' tempi suoi: ma altre virtù ci svela, altri meriti ci espone, altre qualità ottime e inaspettate ci dichiara: « gli autori, che fanno soggetti o scenari, cercano di trovar favole col verisimile, e le dispongono alla maraviglia et alla facezia, come la Poesia drammatica instituisce; e i recitanti poi ogn'uno studia conforme alla necessità del suo

personaggio: quelli che rappresentano gli amanti e le donne, studiano istorie, favole, rime, prose, e le facoltà della lingua: le parti che mirano al faceto, si lambiccano il cervello per trovar cose nuove, non per desiderio di peccare, nè per dar occasione ad altri che peccchino, ma per far il loro essercizio; e se fanno ridere, non fanno ridere per laudare il vizio, nè col descrivere gli errori con voci oscene, ma per l'artificio de' gli equivoci, o per le fantastiche invenzioni che trovano. Il Capitano cava il riso dalle sue stravaganti iperboli; il Graziano dai suoi spropositi; il primo servidore dalle sottilissime astuzie e pronte risposte; il secondo dalle sciocche balordarie; gli Arlecchini dalle cascate; i Covielli dalle smorfie e latinucci macaronici; le parti dei vecchi dal grossolano parlare de' loro antichi idiomi: e così tutte le altre parti: e questo studio non è di tutto il giorno, ma è come ogn'altro studio che rinesce ed annoja a lungo andare; e non è come tali pensano di tanto gusto che mandi l'anime nell'estasi del diletto: ma è faticoso, come è faticoso ai maestri il sonare, cantare e ballare, che l'uomo si stracca, si sfiata e si suerva: e quando i Comici vanno al teatro, non dicono di andare a spasso come gli ascoltanti, ma dicono d'andar a bottega; e tal volta a più di uno tremano le gambe, pensando che ha da sodisfare tanto popolo, e persone che pagano il loro danaro, e che non hanno gusto. E tal povero comico va per dar gusto agli altri, quando fors'ha le lacrime a gli occhi, o per dolori d'infermità, o per esser tempo di pagar suoi debiti, e non haver commodità; a tale che il loro studio è più di fatica che di gusto; e non è sempre di far ridere, ma di gradire per haverne poi utile et honore; e que' personaggi che molto fanno ridere la brigata, e quelli forse studiano meno degl'altri, e più d'uno di questi simili a pena sa leggere: ma questi sono ajutati dalla grazia naturale o dalla prontezza dello spirito; a tale che se il riso mosso da simili persone fosse peccabile, sarebbe più errore della natura che dello studio; e chi è che possa credere che un comico, il quale abbia cura di casa, famiglia da governare et honore da custodire, possa dispensar tutte l'hore nello studio? Dalle due alle tre sono in viaggio, in mano dei carrozzieri, nolegini, barcaruoli, osti, daziari e simili, dove non si tratta d'altro che di borsa aperta;

<sup>1</sup> La supplica ecc. — pag. 154-55.

<sup>2</sup> La supplica ecc. — pag. 69-70.

e sarà questo tempo da studiar le schioccherie?... Io dico (e lo dico con verità) che pochi comici si trovano che non vanno alla Messa ogni giorno, che non dicano orazioni nell'andare a letto e nel levarsi, e così fanno fare a' loro figliuoli; anzi che molti avezzano le loro creature a dire le Litanie di nostra Signora ogni sera, e chieder perdono a Dio et al Padre e Madre de' gli errori commessi in quel giorno, a non uscir di casa senza la benedizione, a dir il Rosario il venerdì, ed altre devozioni: molte compagnie fanno dir una Messa ogni giorno del pubblico, oltre alle particolari: molti di loro femine et homini recitano l'Offizio della B. V. ogni giorno, e non vi è comico o comica, che non faccia una vigilia la settimana, oltre le comandate.»<sup>1</sup>

Non ingloriosa pagina adunque è per il nostro teatro quella della commedia dell'arte: non ingloriosa per i meriti intrecci di essa, per le virtù dei cultori suoi, per la fama di tanti artisti che la illustrarono, per la fecondità di composizioni comiche che sparsero per l'Europa il nome di Italia e l'ammirazione per il suo genio.

14. — E comici illustri ebbe per davvero allora l'Italia. Nel secolo XVI Francesco Cherea, Tommaso Inghirami, Sebastiano da Montefalco, Gallo romano, Giulio Ponzio Panzoni<sup>2</sup>, il Ruzzante « così amato da messer Luigi Cornaro, nobile veneziano, da desiderare che fosse deposto nella sua medesima sepoltura. Così il gentiluomo a sè parificando nella vita e nella morte il faceto recitante, dava anticipato e solenne biasimo al seguente secolo, in cui l'ipocrisia trionfante infamava cotesti più umili, ma più necessari ministri dell'arte drammatica »<sup>3</sup>. Più numerosi, più famosi, più completi artisti sono quelli del secolo XVII e, in parte, del XVIII. Ricorderemo i più celebrati nelle singole maschere.

*Arlecchini:* Domenico Biancolelli, Pietro Francesco Biancolelli, Evaristo Gherardi, Tommaso Vicentini, Tristano Martinelli, Antonio Catolini, Antonio Costantini, Giovanni Fortunati, Francesco Sgarri.

<sup>1</sup> La *Supplica* ecc. — pag. 202-205.

<sup>2</sup> QUADRIO. — *Sugli attori del 1500*.

<sup>3</sup> CIAMPI. — *La commedia italiana* — pag. 112.

*Brighella:* Pietro Gandini, Giuseppe Angeleri, Francesco Berti, Tommaso Fortunati, Luigi Lazzarini, Gaspare Marzocchi, Atanasio Zanoni.

*Scaramuccia:* Tiberio Fiorillo, Pietro Gandini<sup>1</sup>, il Ranzini, il Benozzi.

*Pulcinella:* Silvio Fiorillo<sup>2</sup>, Andrea Calcese, Francesco Baldi, Mattia Barra, Michelangelo Fracanzani, Nicola Plazzani, Francesco Barese, Antonio De' Fiori.

*Tartaglia:* Carlo Merlino, Agostino Fiorilli, Antonio Fiorilli, Cioffo, Nicola Fainetti, Antonio Nardi, Niccolò Barbieri, detto *Beltrame*.

*Mezzettino:* Angelo Costantini.

*Pascariello:* Salvator Rosa.

*Traccagnino:* Vincenzo Bugani, Francesco Cattoli, Giacinto Cattoli.

*Truffaldino:* Antonio Sacchi.

*Gradelino:* Costantino Costantini.

*Flautino:* Giovanni Gherardi.

*Scapino:* Francesco Gabrielli, Alessandro Luigi Ciavarelli.

*Frittellino:* Pier Maria Cecchini.

*Trivellino:* il Locatelli.

*Pantalone:* Giulio Pasquati, il Braga, Luigi Benotti, l'Arrighi, il Turi, Antonio Riccoboni, padre di Luigi, Luigi Berlucci, Giovanni Crevilli, Pietro Alborghetti, Pietro Paghetti, Fabio Sticotti, Carlo Veronese, Antonio Collalto, Cesare d'Arbes, Luigi Pazetti, Giambattista Gozzi, Giuseppe Franceschini, Antonio Fioretti, Pietro Rosa, Pietro Spolverini, Giambattista Garelli, Luigi Gritti, Antonio Ferramonti, Francesco Collinetti, Francesco Rubini, il Piva, il Cortesi, il Tomasi, il Minelli.

*Dottore:* Lucio Burchiella, Lodovico de' Bianchi, Bernardino Lombardi, il Lolli, Girolamo Chiesa, Giovanni Paderna, Pietro Bagliani, Marc'Antonio Romagnesi, Giambattista Paghetti, Galeazzo Savorini, Francesco Meterazzi, il Conzagli, il Luzi, Bonaventura Benozzi, Pietro Antonio Veronese, il Rubini, Serafino Veleriani, Claudio Borghieri,

<sup>1</sup> *Brighella* in Italia, *Scaramuccia* in Francia.

<sup>2</sup> *Prima Capitán Matamoros*.

Rodrigo Lombardi, il Tassi, il Ferraresi, il Calici, il Pozzi, Luigi Mazzocchi, il Ferramonti detto il *Gobbo*, Antonio Tomasoli, Tommaso Monti, Andrea Nelvi, Giuseppe Lapy, Vincenzo Gnudi, Gaetano Diolaiti.

*Capitano*: Francesco Andreini, Fabrizio de Fornaris, Silvio Fiorillo, Girolamo Gavarini, Giuseppe Bianchi, Francesco Manzani, Nicola Boniti <sup>1</sup>.

Artisti celebri furono pure: Giuseppe Moncalvo, Michelangelo da Fricassano, il Tortorelli, Giovan Battista Andreini (*Lelio*), Adriano Valerini (*Aurelio*), Francesco Calderoni (*Silvio*), Pietro Cotta (*Celio*), Luigi Riccoboni (*Lelio*), Flaminio Scala (*Flavio*).

Illustri pure si resero le donne nella commedia dell'arte, che le accettò ben volentieri, e lasciò a loro largo campo di manifestarsi, e imporsi, e farsi applaudire. E fu precisamente nel 1560, nota il Riccoboni, e asserisce anche il Cecchini, cioè a' tempi di Flaminio Scala, che furono ammesse le donne sulla scena <sup>2</sup>. Citiamo: Isabella Andreini, Vincenza Armani, Brigida Fedeli, la Vittoria detta *Fioretta*, Maria Malloni detta *Celia*, la Lidia di Bagnacavallo, Virginia Ramponi, moglie di G. B. Andreini, Gabriella Locatelli, Giulia Gabrielli, Brigida Bianchi, Caterina Brambilla, Agata Calderoni, Rosa Benozzi, Giustina Cavalieri, Caterina Fiorilli, Teresa Andolfati, Elisabetta Borghieri, Lodovica Bassi, Angela Androux, Giuseppa Battaglia, Chiara Cardosi, Rosa Foggi, Alessandra Parisi, Angela Menicucci, Rosa Pizzamiglio, Cecilia Collucci, le Marchesini, le Ricci, le Casanova.

E non solo comici illustri furono questi, ma quasi tutti furono anche scrittori; e un breve, ma succoso cenno delle principali delle loro opere si trova nella Introduzione agli *Scenari inediti* di Adolfo Bartoli <sup>3</sup>. Scrittori furono: Francesco, Giovan Battista e Isabella Andreini, Flaminio Scala, Vincenza Armani, Adriano Valerini, Giovan Paolo Fabri, Gio-

vanni Donato Lombardo, Bernardino Lombardi, Fabrizio de Fornaris, Giovanni da Pistoja, Pier Maria Cecchini, Jacopo Antonio Fidenzi, Marc'Antonio Romagnesi, Niccolò Barbieri, Aniello Soldano, Andrea Calmo, Angelo Beolco il *Ruzzante*, Domenico Bruni, Pietro Cotta, Brigida Fedeli. Scrisse commedie, finisce il Bartoli, Silvio Fiorillo, Capitan Matamoros; scrissero commedie e poesie, nel secolo XVIII, Girolamo Brandi di Vicenza; Leopoldo Maria Scherli, veneziano, il traduttore di Young; Pietro Rinaldi da Verona; Anselmo Porta di Mantova; Gennaro Sacco di Napoli; Baldassare Martorini di Milano; Francesco Bartoli di Bologna; Giuseppe Imer di Genova; Gaetano Fiorio di Verona; Giuseppe Dardanelli di Torino; Jacopo Corsini di Firenze, ed altri comici; scrissero commedie Brigida Bianchi, Francesco Bassi, Pietro Adolfatti, Pietro Rosa, Andrea Patriarchi, Pompilio Miti, Nicodemo Manni, il Majanino, Placido Grassi, Domenico Fortunati, Camillo Federici, Tommaso Grandi, Giacomo Grielli, Francesco Collinetti, Giacomo Galeazzi, Bartolomeo Cavalleri, Gaetano Casali, e via dicendo. Da questi nomi, che abbiamo messi giù alla rinfusa, sarà facile capire quanto interesserebbe uno studio sulle opere letterarie de' comici italiani.

C'è da augurarsi col Bartoli che qualcuno tratti l'importantissimo soggetto, per dimostrare così, che, allora, ne' grandi attori molte volte si sono accoppiate in modo bellissimo l'arte del rappresentare e l'arte dello scrivere, cosa non troppo facile a riscontrarsi — giudicando dai saggi avuti — anche ne' famosissimi del giorno nostro.

15. — « La commedia dell'arte forma il capitolo più originale e glorioso della storia dell'antico teatro italiano: più originale, perchè niuna altra letteratura ebbe mai qualche cosa di simile; più glorioso, perchè le compagnie comiche italiane trasportarono questa sorta di rappresentazioni, e la fecero fiorire, in Inghilterra, in Spagna, in Germania, in Russia, in Polonia e soprattutto in Francia, dove cessò del tutto soltanto colla grande rivoluzione. » Così scrive Alessandro d'Ancona <sup>1</sup>: e infatti, più delle produzioni eru-

<sup>1</sup> Per tutte queste notizie vedi:

A. BARTOLI. — *Scenari inediti* ecc. - Introduzione. - *passim*.

F. BARTOLI. — *Notizie storiche de' Comici Italiani*. — Padova — (senza data nel frontispizio, ma dalla dedicatoria si rileva che quest'opera fu pubblicata nel 1781) — *passim*.

<sup>2</sup> *Hist. du th. it.* - I - pag. 42.

PIER MARIA CECCHINI. — *Brevi discorsi intorno alle Comedie, commedianti e spettatori*.

<sup>3</sup> *Ibid.* pag. CIX a pag. CXXIX.

<sup>1</sup> *I comici italiani in Francia* — nelle *Varietà storiche e letterarie*. 2. serie. — Milano, 1865. - pag. 283.

dite, più degli autori di commedie e tragedie a imitazione classica, le nostre compagnie di comici portarono fuori d'Italia il nome della patria, sempre vivo nell'arte, come poi lo portò il melodramma a più alti fastigi e ad ammirazione più universale.

Fin dal 1530, regnante Francesco I, un « maistre André italien » componeva al suo servizio *farces et moralités*<sup>1</sup>; e fin dal 1548 a Lione rappresentavasi la *Calandria* del Bibbiena per le nozze di Enrico II e Caterina de' Medici<sup>2</sup>; e i comici furono fatti venire dall'Italia a spese dei mercanti fiorentini là stabiliti<sup>3</sup>. Ma solo nel 1571 fu impiantato il vero teatro della commedia italiana a Parigi. La compagnia fu quella dei *Gelosi*: capo ne era l'attore *Ganassa* bergamasco: celebre fra loro si trovava la Vittoria detta *Fioretta*. Ebbero l'onore di chiamarsi *Comédiens du Roy*. Tale è l'opinione del Brascet e del D'Ancona. Altri invece (Sand, Bartoli ecc.) fanno venire in Francia il *Ganassa* nel 1570, senza alcuna relazione coi *Gelosi*, che si sarebbero portati in Francia nel 1571, avendo ad attori rinomatissimi Orazio Nobili da Padova, Adriano Valerini da Bologna, e la Lidia da Bagnacavallo, e Luzzo Burchiella come *Dottore*.

Nel 1571 un'altra compagnia comica, i *Confidenti*, percorreva le provincie di Francia; ed erano con loro la celebre Maria Malloni detta *Celia*, Bernardino Lombardi, attore e poeta, Fabrizio de Fornaris *Capitan Coccodrillo*. Soli tre anni dopo (1574) le due compagnie ne formarono una sola, e col nome di *Comici uniti* si produssero a Parigi nel 1576: ma i *maîtres des confrères de la Passion* fecero chiudere il loro teatro, ed essi, nell'anno medesimo, si tornarono a dividere in *Confidenti* e *Gelosi*. Riammessi da Enrico IV, per tutto il secolo XVII il regno de' comici nostri restò incontrastato.

Flaminio Scala, a capo dei *Gelosi*, percorse Italia e Francia con grande successo. Quando cominciò le sue rappresentazioni a Parigi « il y avoit tel concours — dice un

publicista francese contemporaneo, lo Estoile — que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas tous ensemble autant, quand ils preschoient. »<sup>1</sup> Tornato a Firenze nel 1578, « c'est là que Flaminio Scala forma la plus célèbre troupe italienne du seizième siècle, »<sup>2</sup>, che andò in Francia parecchie volte, e, sempre, acquistandosi plauso, gloria e quattrini. Isabella Andreini era l'onore della compagnia: attrice somma, donna virtuosa, letterata distinta, essa morì nel 1604 a Lione, e la sua morte fu il segnale della dispersione: la compagnia si sciolse.

La sua gloria fu mantenuta e continuata dal figlio Giovan Battista che si mise a capo d'una nuova compagnia, che chiamò dei *Fedeli*: compagnia che dal 1605 al 1652 brillò per tutta Europa, fortunata e ammirata. E de' *Fedeli* così lo stesso Andreini scrisse:

..... Oggi ancora il mondo  
Risuona de' Gelosi il nome eterno  
Che fra palme et honor spiegano a l'aura  
Virtuoso vessil, cui segnon lieti  
(Emuli professor) quei che *Fedeli*  
*Comici* appella l'uno e l'altro polo.<sup>3</sup>

Oltre l'Andreini (*Lelio*), furono attori in questa compagnia: Giovan Paolo Fabri (*Flaminio*), Niccolò Barbieri (*Beltrame*), Virginia Rampone (*Florinda*), prima moglie, e Lidia, seconda moglie dell'Andreini, Gerolamo Garavini (*Capitan Rincoceronte*), Niccolò Zecca (*Bertolino*), Eulalia Coris, Margherita Zuccari.

Nel 1578, alla corte di Navarra, troviamo la compagnia di Massimiano Melanino, e Mercantonio Scovitelli; nel '79 quella di Paolo da Padova; e a Parigi nell'83 Battista Lazzaro, nell'84 quella del celebre *Capitano Coccodrillo* Fabrizio de Fornaris.

I comici erano diventati come indispensabili in Francia: costituivano il migliore divertimento anche delle classi più elevate della società. Ed è perciò che essi sono cercati con lusinghe, promesse e doni dai sovrani francesi; è perciò

<sup>1</sup> EMILH PICOT. -- *Pierre Gringoire et les Comédiens italiens*. Paris. - 18 8.  
<sup>2</sup> AUGUSTE BRASCHET. -- *Les Comédiens italiens à la cour de France* - Paris, Plon.

<sup>3</sup> MAURICE SAND. -- *Masques et bouffons*. - Introduction. - passim.

<sup>1</sup> V. CHARLES MAGNIN. -- *Revue des Deux Mondes*, articolo sul *Teatro celeste*. -- 15 Dicembre 1847.

<sup>2</sup> M. SAND. -- *Masques et bouffons*. -- Introd. -- pag. 46.

<sup>3</sup> *La saggia egiziana*. -- pag. 33.



che giungono perfino a formare argomento di negoziazioni diplomatiche. Enrico IV arrivò al punto di scrivere di proprio pugno all'Arlecchino Tristano Martinelli da Mantova. E passò di fatto costui in Francia a capo degli *Accesi*, e là entrò, oltre il credibile, nelle confidenze del re.

A capo degli *Accesi* fu pure in Francia Pier Maria Cecchini, noto sotto il nome di *Frittellino*. Lo *Scaramuccia* (Tiberio Fiorillo) passò in Francia nel 1639, e a Parigi fece varie e rapide apparizioni. Altre compagnie varcarono le alpi durante questo secolo, destinato al loro trionfo. E così nel 1645 troviamo una compagnia di cui fanno parte Gabriella Locatelli, Giulia Gabrielli, Margherita Bartolazzi, e Pantalone e Arlecchino ecc.; nel 1653 un'altra in cui sono attori Tiberio Fiorillo, il Locatelli, Brigida Bianchi (*Amelia*), Turi di Modena (*Pantalone*), il Lolli di Bologna (*Dottore*): ed è questa la prima compagnia che fissa stabile dimora in Parigi. Le fu assegnato il teatro del *Petit - Bourbon*: teatro che nel 1660 lasciò, e, per ordine del re, essa passò al *Palais - Royal*, arricchendosi di nuovi attori venuti dall'Italia, come Andrea Zanotti, Domenico Biancolelli, Caterina Brambilla, Giuseppe Tortorelli, Costantino Costantini, Evaristo Gherardi. La compagnia fu cacciata di Parigi, e il teatro chiuso nel 1697, perchè il Costantini si era permesso allusioni satiriche per madama de Maintenon.<sup>1</sup> Le etère erano meno compiacenti verso gli attori di quel tempo, di quel che non fosse Enrico IV, che un giorno trovò Arlecchino seduto sul suo trono!

In Spagna fin dal tempo di Filippo II erano compagnie comiche<sup>2</sup>; e in Inghilterra nel 1577 v'era una compagnia condotta da Drusiano Martinelli<sup>3</sup>. Ci restano quattro *scenari* del tempo di Elisabetta.<sup>4</sup>

Altre compagnie degne di menzione furono, verso la fine del secolo XVII, quella di Francesco Calderoni detto *Silvio* e Agata Calderoni detta *Flaminia*, che stette quasi sempre all'estero; quella di Giovan Battista Paghetti e

<sup>1</sup> Vedi le opere già citate di: BRASCHET, SAND, D'ANCONA, BARTOLI — *passim*.

<sup>2</sup> VINCENZO DE AMICIS. — *L'imitazione latina nella comm. ital. del sec. XVII* - pag. 26. — Fu il bergamasco *Ganassa*, che poi passò a Parigi.

<sup>3</sup> COLLIERR. — *The History of English dram. poet.* - III - pag. 398.

<sup>4</sup> MEZIERES. — *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*. — pag. 33.

Galeazzo Savorini; e quella soprattutto di Pietro Cotta detto *Celio*, che purgò il teatro di tutto il licenzioso e il corrotto, e volle dare regolari tragedie: non compreso pur troppo: immeritamente combattuto, abbandonò il teatro<sup>1</sup>. Incoraggiato dal Maffei, ne seguì l'esempio il Riccoboni, e vi riuscì in qualche cosa. La compagnia di lui (1716) fu l'ultima che passasse in Francia.

Le compagnie a lui contemporanee e posteriori non ne seguirono le orme, non ne compresero il tentativo di riforma: continuarono coi soliti canovacci, co' soliti lazzi, con le solite buffonerie: era vicino il tramonto, imminente la dissoluzione, fatale la condanna: le compagnie andavano a precipizio: veniva a cessare l'attore e ricominciava l'istrione. « L'Italia, scriveva Carlo Gozzi, è abbondantissima di Comiche truppe che si combattono il vitto fra loro, e... le Comiche ricolte si avvicinano più alla sterilità che alla dovizia. Sforzate queste povere genti a cercare tre o quattro volte ogni anno differenti asili da piantar la loro uccellatura, sono da lunghi viaggi, dalle gravose condotte de' loro immensi attrezzi, dalla mercenaria decenza de' vestiti continuamente consunte e desolate »<sup>2</sup> Miseria nella vita, miseria nel repertorio: la loro morte era adunque inevitabile.

16. — Non ostante le difese del Barbieri, del Cecchini, del Perrucci e d'altri ed altri; non ostante che i più illustri de' comici non prostituisser l'arte loro con oscenità, è un fatto che queste a larga a mano si profusero nelle rappresentazioni improvvisate d'allora: oscenità dovute alla stessa commedia erudita, che, licenziosa per eccellenza, pur recitavasi davanti a papi, cardinali, cavalieri e donne; dovute alla corruzione dei tempi e degli animi; dovute alla trivialità o ignoranza o ignobilità de' più di questi istrioni, ciurmadori piuttosto che artisti: « hoggi, dice il Perrucci, è ritornata la commedia nell'antica oscenità delle Atellane, ove e le donne con le lascivie allettano per depredare e le monete e l'anime, e gli huomini si servono di parole oscene, e di equivoci sporcissimi, e d'atti così impuri

<sup>1</sup> LUIGI RICCOBONI — *Hist. du Th. It.* - Tomo I - da pag. 73 a pag. 80.

<sup>2</sup> *Ragionamento ingenuo* ecc. — già citato. - pag. 5.

e disonesti, che basterebbero a far divenire Frine qualsisia castissima Lucrezia. Così ridotta di nuovo negli antichi postriboli, potendosi veramente dire il teatro: *Schola Diaboli*, e lo stesso teatro e postribolo ha ripigliato l'infamia dei tempi di Nerone, ove era lecito rinfacciar i fatti occulti de' più riveriti Senatori, e macchiar l'onore delle più caste matrone.... » <sup>1</sup>

Scipione Maffei ci porta pur l'eco di questi pudibondi risentimenti verso la commedia dell'arte, scrivendo che in esse « le donne talvolta in abiti strani e con figure indecenti faceano pompa non meno d'agilità che d'immodestia » <sup>2</sup>

Più gravi accuse troviamo nel libro *Della Christiana moderazione del theatro* di Domenico Ottonelli da Fanano <sup>3</sup>: accuse non solo contro le produzioni, ma contro i comici, trattati come peste della società, corruttori degli animi, pervertitori del buon costume: « hor se gli Spettacoli osceni nociono molto ai buoni costumi, dunque gli osceni Comici grandemente nocivi sono alle persone particolari, alle famiglie, alle città, alle repubbliche, alle provincie, ai regni, e finalmente a tutti: poichè i buoni costumi sono una gran felicità di tutti. E però certissima verità si è che tali Comici devono essere avvisati con una buona et efficace maniera di christiana ammonitione. Et io a beneficio lor et a comune utilità, dico con un grande Autore: *Gratenter accipite monita Praelatorum, et patienter sustinete correctiones eorum, quia melius est quod ipsi modo corrigant, quam Diabolus gravius in futuro vos puniat.* » <sup>4</sup>

E guardate come descrive per benino gli effetti delle commedie sulla pace familiare. « Che poi queste lascive Comedie nocano alle famiglie, massimamente alla pace et amore scambievolmente tra il marito e moglie, basta ricordare in prova, che molte volte un huomo ammogliato si parte dalla Commedia con un affetto impuro alle cose udite e vedute; giunge a casa, e non gusta, come prima, della consorte virtuosa e modesta; e forse anche prende occasione a sproposito per motteggiarla, e di strapazzarla; onde ella

parimente concepisce sdegno, e rompe la pace col marito. E di caso tale tutta la colpa, o almeno la principale, si è il marito, che, per essere stato agli osceni spettacoli, riporta questo grave nocumento a casa » <sup>1</sup>

Lo stesso Ottonelli dice di aver letti nel 1640 alcuni avvisi esposti pubblicamente in una grande città d'Italia. Uno diceva: « Signori, si recita l'Amoroso sfortunato e Bertolino fornaro geloso e Becco sventurato. » Un altro: « Signori, si recita li Amanti favorevoli con la consolazione del rufanesimo. » Un terzo: « Signori, si recita Ogni ajuto in Amore è buono, con Bertolino cortegiana partoriente. » E un quarto: « Signori, si recita Amor vuol gioventù, non vecchi o bimbi. » <sup>2</sup>

E lo stesso autore: « L'anno 1639 io stava nella clarissima Catania... Un giorno da un Comico fu fatto, per far ridere notabilmente gli spettatori, un gesto di tanta indegnità... che tutti, e tra tutti anche i più licenziosi, di modo si vergognarono, che calarono unitamente gli occhi alla terra » <sup>3</sup> E altrove: « I Comici rappresentarono un disonesto tentativo di un ardito amante, che si sforzava di assalire una bramata donna, la quale però, calando per una finestra, sen fuggiva ignuda, e cercava coprirsi con un candido e gramo lino; ma in fatti il coprimento non riusciva, et ella restava oggetto ignudo e svergognato. » <sup>4</sup>

Il medesimo Niccolò Barbieri, pur volendo salvare i buoni comici del suo tempo, dice che « gli antichi comici recitavano oscenamente, bestemmiavano in occasione di collera il Santo nome di Dio, e dicevano proverbi così tristi, che io non oso a ridirli, lodavano i vizi anco nefandi; erano le loro favole piene di adulterii, non avevano riguardo, per star nel verisimile, di far comparire un huomo ignudo per occasione di naufragio, o per fuggir l'incendio, nè una donna svaligiata mezzo spogliata o nuda legata a uno scoglio con un semplice velo trasparente avanti. » <sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ivi - pag. 172.

<sup>2</sup> Ivi - pag. 281.

<sup>3</sup> Ivi - pag. 35.

<sup>4</sup> Ivi - pag. 37.

<sup>5</sup> *La Suppl. ca* ecc. - pag. 20.

Appunto del secolo XVII si trova nel codice riccardiano 2435 un *Trattato contro alle Comedie lascive*, codice pur citato dal Bartoli ne' suoi *Scenari ino-*

<sup>1</sup> *Dell' arte rappresentativa* ecc. Proemio alla parte I - pag. 3-4

<sup>2</sup> *De' teatri antichi e moderni.* — Opere; tomo I. - pag. 121.

<sup>3</sup> Libro pubblicato a Firenze nel 1652.

<sup>4</sup> *Della Christiana moderazione nel theatro.* — Pag. 169.

Di più, lo squarcio, già da noi riportato, del Garzoni da Bagnacavallo ci fa capire a quali trivialità e turpitudini potessero scendere le infime compagnie di que' commedianti, disonore dell' arte e della nazione, e che molte volte facevano coinvolgere in una stessa condanna buoni e cattivi, virtuosi e osceni, artisti e ciarlatani, attori e istrioni.

17. — Nacque anzi una vera battaglia di scritti pro e contro il teatro, di pubblicazioni a favore o in isfavore de' comici. Soprattutto i teologi, i frati, i sacerdoti furono molto accaniti contro quelle rappresentazioni, e giunsero agli eccessi della intolleranza e dell' esagerazione. Anche uomini di ingegno e di merito mostrarono come il fanatismo spesso volte faccia velo alla ragione, e trascini l' animo ad errori tanto biasimevoli, quanto inconcepibili. Se da un lato, giustamente osserva Giovanni Sforza, <sup>1</sup> varii de' commedianti erano causa di scandalo per le turpi rappresentazioni che mettevano sulla scena e per gli atti sconci e le sozze cose che facevano e dicevano, anche i teologi, dall' altro lato, non serbavano nè misura nè modo nel combattere quegli abusi; soprattutto i predicatori, che dal pulpito movevano una guerra spietata e irragionevole contro il teatro. Chi addirittura lo diceva: *l' anticamera del diavolo* e lo voleva sbandito; chi teneva per cosa disonesta il veder comparire le donne sul palco; chi voleva che gli amori si togliessero affatto; chi stimava una profanazione il recitar commedie nei giorni di digiuno, nelle domeniche e nelle altre feste; chi sosteneva che il risolversi l' intreccio in un legittimo matrimonio non giustificava per nulla le commedie. Insomma chi per un verso, chi per l' altro, chi a ragione e chi ha torto, tutti levavano alta la voce contro di esse.

*diti*: in esso si trovano parole che confermano quanto dice il nostro Ottonelli: « Chi ardi mai fra gli antichi far comparire un' Europa tutta ignuda? quando si sopportò mai anticamente che una donna uscisse sul palco e sotto le sue vesti tenesse ascosto un' uomo? e pur tutte queste indegnità si son viste gli anni addietro su le scene in Firenze. » — Mi ricordo che di questo codice parla pure il Bencini nel suo studio citato sul poeta Fagiolini.

<sup>1</sup> G. Sforza — *I comici italiani de' secoli XVI e XVII e la questione della moralità del Teatro* — nella *Gazzetta letteraria*, — 1888 — N. 15.

Predicarono e inveirono contro il teatro il padre Giovanni Mariana della compagnia di Gesù; il padre Adamo Contzen di Magonza ne' *Politicorum libri decem*; il padre Francesco Maria del Monaco, che raccolse quanti argomenti seppe trovare ne' teologi e padri della Chiesa, pubblicando il libro: *In auctores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*.<sup>1</sup>; il padre Girolamo Fiorentini di Lucca in: *Comoedio-crisis in qua, ex communi auctorum calculo, quae sit illa comoediarum inspectio, discernitur*<sup>2</sup>; l' Ottonelli, da noi già citato; e Jacopo Pignatelli che, senza distinzione, portò la condanna su tutte le produzioni teatrali con le sue *Consultationes Canonicae*, copiate in gran parte dal lavoro del Contzen.

Ma non meno validi sostenitori ebbe però il teatro: sostenitori che, previa distinzione fra virtuosi e cattivi comici, de' primi fecero una difesa tanto giusta, quanto energica. E così vediamo Pier Maria Cecchini, il noto Frittellini, scrivere i *Brevi discorsi intorno alle comedie, commedianti e spettatori*<sup>3</sup>, ove sostiene che nelle commedie del suo tempo « non sono più que' negromanti e stregoni, di cui parla San Giovanni Crisostomo; non ci hanno recapito quelli sfacciati, de' quali scrive Clemente Alessandrino; non compariscono più quei gesti et atti dishonesti che avvisa Lattanzio. »

Nel 1625 G. B. Andreini pubblica due ragionamenti: *Lo specchio della comedia, La ferza contro le accuse date alla comedia e ai professori di lei*: un terzo *L' applauso* fu promesso ma non vide mai la luce. Uscì invece il *Teatro celeste, nel quale si rappresenta come la divina bontà habbia chiamato al grado di beatitudine e di santità Comici penitenti e martiri, con un poetico esordio a' scenici professori di far l' arte virtuosamente*<sup>4</sup>.

La più celebre di tutte le difese del secolo XVII fu quella che Niccolò Barbieri, detto Beltrame, mandò fuori col titolo di *Supplica*, e che fu da noi già molte volte citata. Mi piace qui riprodurre un altro squarcio

<sup>1</sup> Padova, 1621.

<sup>2</sup> Viterbo, 1621.

<sup>3</sup> Napoli, 1616.

<sup>4</sup> Parigi — Callement — senza data.

dell'opera sua, perchè anche al giorno nostro giustissimo e opportunissimo riguardo ai tanti, che vorrebbero tutta la drammatica intinta nel giulebbe dell'idillio e dell'idealità. Si biasimano, egli press' a poco dice, le commedie perchè si vedono in essa vecchi avari, giovani sfrenati, donne poco oneste, servitori ladri, fantesche ruffiane, od altro che di simile. « O Dio immortale, qui bravamente esclama, e come si dee fare per correggere le persone viziose, senza nominare il vizio, e non mostrar la bruttezza di quello?.... La Comedia è una cronaca popolare, una scrittura parlante, *un caso rappresentato al vivo*; e come si può scrivere o rappresentare croniche senza dire la verità? Chi dicesse solamente il bene di quello di cui si tratta, *sarebbe lodà, e non vita e costumi* ». <sup>1</sup> Auree, giustissime, bellissime parole! Altrove: « Alcuni dicono che questo sia il malo, la peste dei buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le sceleraggini » <sup>2</sup>; e in vece, a provare il contrario, egli si ferma a narrare come virtuosi fossero i comici dei suoi tempi, e i passi relativi furono già da noi riferiti; e come « morì dieci anni sono il Capitano Rinoceronte e gli trovarono un asprissimo cilicio in letto; sapevano che egli era buon uomo, ma non sapevano del cilicio, e pur recitava ogni giorno », <sup>3</sup> e come « nella comedia detta il *Fratricida*, uno si scompose in modo nell'audienza, che diede tanto sospetto (essendogli stato ucciso un fratello e non sapendo da chi) che fu preso dalla Corte, et a forza di tormenti confessò haver ucciso il proprio fratello per eredità. » <sup>4</sup> Un caso consimile c'è narrato dal Cecchini. Un giocatore, entrato a caso in teatro dopo aver perduto fino il ferrajolo, al vedere e sentire esporre le sventure che può produrre il gioco, si ravvide, e cambiò vita: « onde il signor Cavalier del Giglio et il Signor Flaminio Sementa m'ebbero quasi piangendo a dire, che la Comedia in mezz' ora aveva fatto quello, che mezza la Città in molto tempo non aveva potuto fare. » <sup>5</sup>

<sup>1</sup> La supplica ecc — pag. 71-72.

<sup>2</sup> Ivi — pag. 50.

<sup>3</sup> Ivi — pag. 65.

<sup>4</sup> Ivi — pag. 173.

<sup>5</sup> *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le reciti.* — Padova, 1623 pag. 9-10.

Come di solito in tutti i tempi, molti dicevano male delle commedie e de' commedianti senza averli uditi; e il Barbieri ci narra l'aneddoto del governatore di Macerata, che fece assistere a una rappresentazione un tipo che ne diceva sempre corna, senza averne mai vista recitare alcuna. Il maledico si divertì un mezzo mondo, e fece le più umili scuse al governatore. Così pure, a Capo Orlando, alcuni prelati, sorpresi dalla burrasca, dovevano per forza aspettare: una compagnia comica si trovava pure là in attesa della bonaccia, e nell'albergo si misero a dar rappresentazioni. Il primo giorno i pudibondi prelati li ascoltarono dalla stanza vicina, a porta socchiusa; il secondo giorno entrarono in piena stanza; e il terzo precorsero l'ora stabilita!

Un altro più importante episodio è narrato in riguardo di S. Carlo Borromeo, che fu dapprima nemico acerrimo dei comici, e che nel sinodo del 1565 consigliò i principi a cacciarli dai loro stati, e in altri sinodi rinnovò la propria disapprovazione: — episodio questo pur riferito da altri scrittori, fra cui il Riccoboni <sup>1</sup>. Il celebre attore Adriano Valerini, chiamato da Verona a Milano dal governatore di questa città, dopo la prima commedia, fu licenziato dallo stesso invitatore, e fornito di denari per ritornare a Verona. Egli ricorse al governatore; e questi gli rispose che ciò era stato deciso, perchè gli avevano riferito essere la commedia azione di peccato mortale. I comici non si dettero per vinti a quella ragione molto discutibile, e si rivolsero al cardinale Carlo Borromeo: il quale, udite le loro proteste, decretò che si potessero recitare commedie nella sua diocesi, osservando però il modo che scrive San Tommaso d'Aquino, circa il tempo, luogo e persone: il tempo è la quaresima, il luogo che non sia cortile o claustro sacro, e le persone che non siano religiosi, monache o sacerdoti; e impose a' comici che mostrassero gli scenari delle loro commedie giorno per giorno al suo foro. E così furono dal detto santo e dal suo vicario molti sottoscritti; ma, in breve, i molti affari di quell'ufficio fecero trascurare l'ordine, giurando i comici che non sarebbero stati gli altri soggetti meno

<sup>1</sup> *Hist. du th. it.* — Tomo I, pag. 58-61.



onesti dei riveduti. Il Braga (Pantalone) e il *Pedrolino* avevano ancora ai tempi del Barbieri di quelli scenari sottoscritti, e i segnati da San Carlo Borromeo tenevano custoditi; e nella compagnia dell'autore della *Supplica* c'era un attore che ne aveva due, e li teneva a casa per non smarrirli <sup>1</sup>.

Ma col libro del Barbieri e con la larghezza di criterii dimostrata dal santo milanese, non cessarono le polemiche, le diatribe, le discussioni sull'argomento: vivaci, acri, spesso personali, si continuarono per anni e anni, sì dall'una che dall'altra parte, con un accanimento e una costanza degni di miglior causa. Dopo la *Supplica* del Barbieri, il padre Girolamo Fiorentini rifecce il suo lavoro, già da noi accennato, e, non avuto il permesso di pubblicarlo da' censori di Roma, lo fece pubblicare nel 1675, producendo grande rumore e discussioni infinite.

E non solo in Italia, ma anzi più che in Italia, la questione fu dibattuta in Francia, con maggiore gagliardia e da uomini di fama universale e di ingegno potente, fra quali basti citare Racine, Dubois, Nicole, Barbier d'Ancourt, Armando di Borbone principe di Conty, il D'Aubignac, il Bossuet, e giù giù fino al Rousseau.

Vale la pena, per farci un'idea dell'esclusivismo dimostrato da ambedue le parti, vale la pena, dico, di citare questi due passi dovuti alla penna del Bossuet. Il primo riguarda il Molière, del quale scrive nientemeno che queste terribili, quanto ridicole parole: « Sappia intanto la posterità *qual sia* stato il fine della vita di questo poeta, così rinomato, colto appunto da un mortale accidente, mentre rappresentava in scena *l'Anmalato Immaginario* o *Il medico per forza*, di dove in poche ore passò, dalle buffonerie del palco, al tribunale di quel Giudice che minaccia di cangiar le risa momentanee in pianti eterni ». <sup>2</sup> L'altro si riferisce a un rimedio che propone per togliere l'uso e il piacere de' teatri. È un passo meno terribile, ma più ridicolo di quello: « Vi resterebbe da proporre un rimedio

più eccellente e più possente per togliere affatto dai fedeli il gusto che mostrano ai teatri e alle scene; basterebbe far loro assaporare quello della lettura dell'evangelio e dell'orazione ». <sup>3</sup> E più avanti: « Non occorrerebbe più altro che gustare queste celesti dolcezze, questa manna nascosta, per serrare i teatri. ... » <sup>4</sup> Povero Bossuet! pensare che il mondo non ha ancora trovato un minuto di tempo per gustare di questa manna!...

Simile egli, in certo modo, al nostro Riccoboni, il quale vuol sì mantenuto il teatro, ma intendendolo moralmente, e domanderebbe perciò che si facesse meno abuso, o, se si potesse, si escludesse addirittura l'amore: « on pourrait traïter des sujets de l'amour conjugal, de l'amour paternel, de l'amour filial, de l'amour de la Patrie. » <sup>5</sup> E si meraviglia come non succeda nei nostri teatri che, al modo che successe nel teatro d'Atene, in cui gli spettatori, stanchi di intendere canzoni dionisiache, gridarono unanimemente: *non più Bacco! non più Bacco!*, così gli spettatori del giorno non si mettano a gridare: *non più amore! non più amore!*... <sup>6</sup> Così scrisse quel Riccoboni che, appunto per quest'amore, proponeva di rigettare ed escludere da' teatri nientemeno che il *Cid*, la *Fedra*, la *Scuola dei mariti*, e *George Dandin*!... Pare impossibile che si possa essere grandi attori e dire non meno grandi corbellerie!

La controversia sulla moralità de' teatri si continua anche nel secolo seguente, e vi prendono parte Ludovico Antonio Muratori, e il battagliero domenicano Daniele Concina, e Scipione Maffei e Giovanni Antonio Bianchi; giunge fino ad Alessandro Manzoni, <sup>7</sup> e finisce nell'indifferenza del pubblico, che oramai nel teatro ammette tutti i generi.... eccettuato il nojoso.

18. — Così, bersagliata e plaudita, combattuta ed esaltata, vilipesa e acclamata, la commedia dell'arte, che,

<sup>1</sup> BOSSUET. — Op. cit. — pag. 77.

<sup>2</sup> Ivi — pag. 78.

<sup>3</sup> LOUIS RICCOBONI. — *De la reformation du Théâtre*. — Paris, 1767 — Nouvelle édition — pag. 27.

<sup>4</sup> Ivi — pag. 34.

<sup>5</sup> A. MANZONI. — *Opere inedite o rare* — Vol. III. — pag. 201 e seg. — Sono due frammenti.

<sup>1</sup> La *supplica* ecc. — pag. 164-166.

<sup>2</sup> BOSSUET. — *Massime e riflessioni sulla commedia*. Trad. in lingua toscana da un sacerdote lucchese. — Venezia, 1730 — pag. 16-17.

man mano, da' rozzi trattenimenti de'saltimbanchi e degl'istrioni, era passata a rappresentare la vera drammatica nazionale d'Italia, e che aveva di sè riempito l'Europa, declinò via via, e alfine disparve. Disparve per esaurimento interno, per il cambiamento degli spiriti, per il decadimento de' comici, per la trascuranza in cui la lasciarono gl'ingegni drammatici. Ma disparve dopo aver lasciato di sè un'orma profonda in colui stesso che le succedeva, Carlo Goldoni, a lui fornendo tipi, materiali, intrecci; disparve dopo avere ispirato il più grande dei commediografi moderni, il Molière; dopo avere intrattenuto per più di due secoli e corti e popoli, e principi e plebi. Quasi rapida meteora, essa lasciò pur sempre un solco luminoso e splendido ne' ricordi delle popolazioni italiane, rammemoranti le maschere proprie, che un dì, fra il servilismo nazionale, ne portarono la gloria oltre i confini della patria.

